MASTER
NEGATIVE
NO. 92-81053-3

MICROFILMED 1993

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from
Columbia University Library

COPYRIGHT STATEMENT

The copyright law of the United States - Title 17, United States Code - concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material.

Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or other reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

This institution reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

AUTHOR: FARINELLI, ARTURO

TITLE: MICHELANGELO E DANTE

PLACE: TORINO

DATE: 1918

Master Negative #
92-81053-3

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

851B888
DF

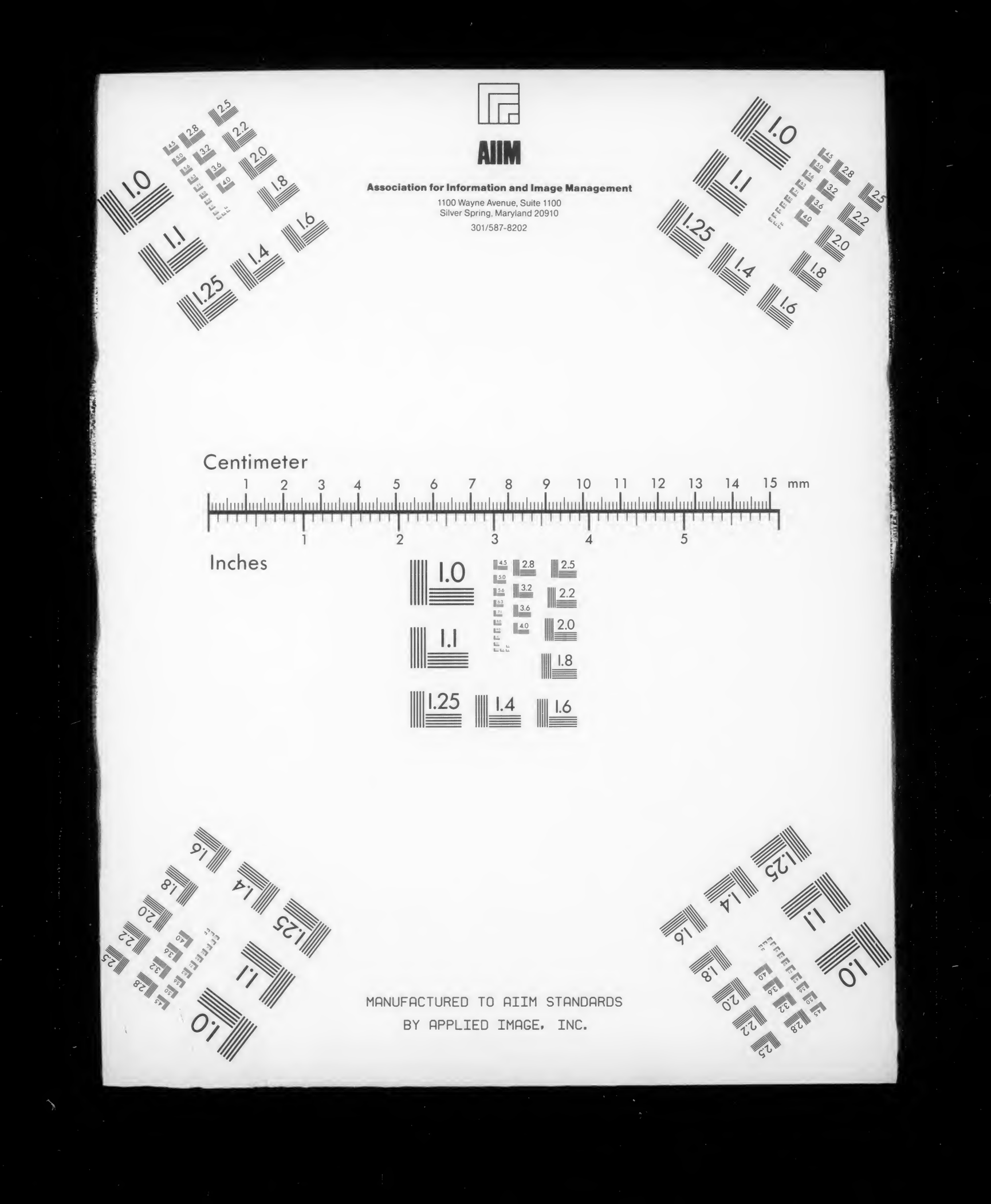
Farinelli, Arturo, 1867-1948.
... Michelangelo e Dante e altri brevi saggi: Michelangelo poeta. La natura nel pensiero e nell' arte di Leonardo da Vinci. Petrarca e le arti figurative. Torino, Bocca, 1918.
455 p.

D851B88 Copy in Paterno. 1918.
DF

Re

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 11/v
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 2-9-93 INITIALS MBG
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT


AIIM
Association for Information and Image Management
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910
301/587-8202
Centimeter
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 mm
Inches
1 2 3 4 5
MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.

D851B88 DF

EX LIBRIS
CHARLES V. PATERNO, M.D.
LEONARDO DA VINCI
MICHAEL ANGELO
GALILEI
VERDI
CASA ITALIANA
COLUMBIA UNIVERSITY
IN THE CITY OF NEW YORK

6662-8

MICHELANGELO E DANTE

ARTURO FARINELLI

MICHELANGELO E DANTE

E ALTRI BREVI SAGGI:

Michelangelo poeta

La Natura nel pensiero e nell'arte di Leonardo da Vinci

Petrarca e le arti figurative.

TORINO
FRATELLI BOCCA, EDITORI
MILANO - ROMA
1918

Palermo
D851388
DF

DLG
MAY 2 6 1911

A MIA FIGLIA

ERMINIA

E AI MIEI CARI AMICI

PIETRO TOESCA e LIONELLO VENTURI

Proprietà letteraria

Torino — Tipografia Vincenzo Bona (13156).

AVVERTENZA

In tempi tristi, tra gli squallori della guerra e le angoscie continue dell'anima, è sorto questo mio studio sull'inspirazione dantesca nelle opere di Michelangelo, misteriosa ancora ai più, soggetta ai più capricciosi e fallaci giudizi. E, in alcune parti sicuramente, tradirà l'irrequietudine mia propria, la scissura prodotta nel mio interiore, l'anelito vano a quell'armonia che vagheggio e che giammai potrò conseguire. I delirî di un Germano, di grande sapere e di non minore presunzione, mi mossero a rifare, per conto mio, le indagini bizzarramente da lui tentate, e ad oppormi, con ogni risolutezza, alla fatalissima manìa di vedere in tutta l'opera dell'artista impressa l'orma di Dante, e distesa, direbbesi, sulla gran volta della Sistina, una figurazione pittorica della « Commedia ».

Non pretendo sciogliere enigmi, togliere il velo ai misteri più profondi, gettar luce entro il regno delle tenebre più fitte; confesso, senz'ambagi, l'esiguità delle forze di cui dispongo, e la debolezza del mio discernimento critico, che s'addentra appena e timidamente nel mondo arcano degli eroi, dei Profeti e delle Sibille, a cui Michelangelo

diede forma, un'anima ed una vita. Ma, convinto del valore assoluto della forma estetica, oltre cui è inutile cercare arcani inesistenti, credo di non aver fatto opera vana, e di giovare, se non altro, a porre argine allo studio ostinato e invadente delle fonti e delle derivazioni, che seduce anche gl'ingegni migliori, e li travia, li abbaglia, li sciupa, quando non li annienta addirittura.

Alle indagini su Michelangelo ho voluto aggiungere un mio saggio antico su Leonardo da Vinci, e un'antica divagazione su « Petrarca e le arti figurative ».

Torino, Natale del 1917.

MICHELANGELO POETA

MICHELANGELO POETA (*)

Nostri intensi dolori e nostri guai
Son come più o men ciascun gli sente:
Quant'in me posson, tu, Signior, tel sai.
MICHELANGELO, *In morte del padre.*

Non è già che dei versi di Michelangelo non siesi più e più volte ragionato in questa nostra benedetta ed aurea età della critica letteraria ; non è che sieno mancate le cure per allestire un'edizione possibilmente completa e ordinata dell'opera poetica michelangiolesca a noi pervenuta ; or son pochi anni, fuori d'Italia, un professore di storia d'arte, che attende ad una biografia del sommo artista, rifaceva abilmente, con grande studio e fatica, il lavoro del Guasti, e pubblicava, in un libro sontuoso, con un corredo imponente di note,

(*) A questo saggio, scritto nel 1900, e offerto alla *Raccolta di studî critici dedicata ad Alessandro d'Ancona festeggiandosi il XL anniversario del suo insegnamento*, Firenze, tip. Barbèra, 1901, non faccio di proposito che pochi e lievissimi ritocchi.

di varianti, di richiami, le rime già prima messe in luce, alcune aggiungendone di inedite; ma il volume, assai costoso e di lettura assai meno piacevole che non sia un romanzo di Francia, a mala pena s'introdusse da noi. La figura di Michelangelo poeta è apparsa e appare tuttora ai più senza luce e senza contorni, a mo' di fantasma che invano si tenta afferrare; il nome del grande è confuso ancora con la falange dei rimatori cinquecentisti contemporanei; letterati di grido mostrano d'ignorare, con singolare pertinacia, il valore di colui che, col Tasso e col Tansillo, fu tra i massimi lirici del '500, quegli indubbiamente che in testa ebbe più idee e in cuore più veraci e profondi sentimenti.

Solitario in vita e sempre fuori del comune, egli sfugge tuttora e sfuggirà sempre all'intendimento comune. La grand'anima di Michelangelo, irrequieta, tumultuosa, continuamente in preda a violenti affetti, non era l'anima degli esperti, fecondi e vuoti versificatori del suo tempo. Il verso specchia questa grand'anima. Il mettere pensieri in rima non era per lui un capriccio di moda, ma uno sfogo del cuore, un sollievo ed un tormento ad un tempo. Negli ozî che l'arte preferita, la scultura e la pittura gli concedevano, a notte inoltrata sovente, egli scrive i suoi versi, e quanto dentro gli detta esprime o tenta esprimere in sonetti, madrigali, in ottave e terzine, che sentono il travaglio del pensiero a mala pena condensato e circoscritto nella forma prefissa. Come la figura, nel concetto di Michelangelo e in quello di Leonardo, era destinata a uscir fuori man mano dal marmo che la rinchiude, togliendo quanto

intorno la serra, l'idea poetica doveva balzar fuori netta dalla massa informe, premendo e martellando il verso; ma la forma tiranna, più indocile della pietra, soffoca, mutila e infrange l'idea. A Michelangelo doveva concedere Dio un'arte non mai data in sorte agli uomini, un'arte di mezzo fra la poesia e la scultura, che desse risalto al pensiero e poeticamente lo raffigurasse, senza bisogno di curare stile e lingua, metro e versificazione. A pochi amici confida le sue rime; abitualmente scrive per sè medesimo; dimentica la folla, il mondo dei poeti, il mondo tutto. La poesia è un intimo soliloquio che le turbe non comprendono. Sapeva di essere poeta, e ne provava, da artista vero, grande compiacimento; desiderò più volte che un amico gli raddrizzasse e levigasse il verso scabro, rude e incolto; fuvvi persino un tempo in cui vagheggiò l'idea di dare alle stampe parte del suo Canzoniere, ed apparecchiò una scelta che, finchè visse, rimase inedita. Ma, in fondo in fondo, l'opera poetica, nel suo complesso, generata dalla lotta interna, dall'amore e dal dolore, opera che gronda lagrime, ch'è sangue del suo sangue, è arte schiva del pubblico, e che, per mutare di secoli, giammai non si acconcia a' suoi gusti; è arte tutta intima, tutta secreta. Se il titano sorgesse tra' vivi, e sapesse il ragionare ed arzigogolare che gli uomini fanno attorno alle sue rime, egli certamente ne avrebbe sdegno fierissimo, e griderebbe alla violazione dei misteri dell'anima sua.

Ma facciamo cuore, e poniamo ch'egli non veda e non oda. Poeta di un mondo suo particolare, di un mondo astratto, che sommamente contrasta col per-

cettibile e reale, col nostro reale, Michelangelo esige gran forza di astrazione da chi intende penetrarne l'intimo concetto e gustarne l'arte. La sua lirica, che in parte s'ispira all'amore, non conosce i vezzi leggiadri, le grazie, le tenerezze, gl'incensi, le sdilinquiture profuse dai petrarchisti del '500 in onore e gloria della donna amata. Michelangelo prega e adora genuflesso all'altare della bellezza, che procede da Dio e a Dio ritorna, che s'incarna nell'uomo e nella donna, e muove l'intelletto e il cuore con magico potere; l'amore esaltato da Michelangelo è amore che nessuno sa concepire seriamente oggidì, e di cui nessuno potrebbe accendersi, in sì poca virtù d'astrazione, con cuore sì angusto, e con sì poca immaginativa; e non stupirebbe se taluno, leggendo i versi di Michelangelo, che, carico d'anni e affranto di salute, arde ancora e si consuma d'amore, chiamasse tutto il Canzoniere michelangiolesco un vaniloquio di un freneticante, straziato da assurdi, senili ardori. Così, col nostro volgare concetto di una vita volgare, soliamo entrare nel santuario della vita e degli affetti d'uomini d'animo eccelso, e lo profaniamo senza coscienza, col gretto giudizio. La poesia di Michelangelo, che ha qua e là lo slancio erculeo della poesia di Dante, raramente abbraccia più in là dei sentimenti e delle idee che l'artista alberga in sè medesimo; è poesia tutta personale; è specchio fedele di quanto ferve nell'immaginazione e nel cuore del Sommo. Dante parla a tutti e di tutto; Michelangelo parla con singolare costanza a sè stesso e di sè stesso.

È studio adunque essenzialmente psicologico quello che conviene fare intorno alle rime di Michelangelo. Certo esse fornirebbero copiosa messe ad un'indagine scientifica sulle particolarità della lingua e dello stile; e chi scrive queste pagine, meditava da più tempo tale studio, che vorrebbe indagare e spiegare in parte le concordanze e le disparità della concezione e dell'espressione nell'opera degli artisti della parola e in quelle dei maestri dell'arte figurativa, studio che mai riuscì a compiere. Dalla conoscenza dei sentimenti da cui l'arte emana verrà qualche luce alla conoscenza della virtù poetica di Michelangelo. Qualche luce, forse solo un debole raggio di luce, poichè l'opera in versi del grande non ci è nota che per frammenti. Genialmente creò e mutilò e disperse l'opera sua: « Amor, le muse e le fiorite grotte | Mie scombiccheri à cemboli, à cartocci, | A gli hosti, à cessi, à chiassi son condotte ». Sui pochi ruderi rimasti si stende di tratto in tratto un misterioso velo, che nessuna forza d'analisi, nessuna penetrazione di critico, in nessun tempo, riuscirà a squarciare. Più volte, leggendo i tormentati versi del tormentatissimo artista-poeta, restiamo perplessi, come di fronte a un enigma; e invano chiediamo a noi stessi qual parte v'abbia la verità e quale la fantasia, quale la vita realmente vissuta e quale la vita intellettiva, non tocca dai fatti e dall'esperienza, a quale uomo o a qual donna l'amoroso sonetto o madrigale sia rivolto, quanto v'abbia trasfuso la passione sensuale e quanto l'idea svincolata dal senso. Sfugge talora, come sfugge nella concezione dantesca, il significato

vero del simbolo e dell'allegoria in alcune rime oscure di Michelangelo. Profondi concetti rimangono ascosi entro le spire e sotto il velame dei versi strani, come s'occulta il pensier grave entro l'anima dei suoi meditabondi Profeti e delle sue Sibille.

Così, come sfinge solitaria nell'immenso deserto, il grande posa, e dorme il sonno dei secoli. E noi taciti e riverenti ci avviciniamo ad essa (1).

(1) Da un'ampia recensione all'opera *Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti, herausgegeben und mit kritischem Apparate versehen*, von Dr CARL FREY (Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1897), da più tempo promessa, nella quale proponeva alcune leggere emendazioni al testo, riprodotto dietro l'autografo Vaticano, ed arrischiava qualche giudizio sull'ordinamento delle rime, poco scostandomi dai criterî seguiti dal Frey, è uscito in origine questo modesto studio. Nel rifonderlo, per altro scopo, pensai di togliervi ogni apparenza erudita, e di curare, più che altro, e quant'era nelle mie forze, la parte puramente estetico-psicologica. Si potrà dissentire dal Frey nell'ammettere tale o tal altra data alle poesie di Michelangelo, sovente inclassificabili e trasformate da continui rimaneggiamenti, nel preferire per norma la redazione ultima, definitiva, all'una o all'altra delle varianti anteriori, più fedeli all'intenzione poetica dell'artista, nell'interpretazione di alcune rime oscure, specie di quelle allegoriche, e nel ragionamento sulle fonti, disperso nelle dotte ed acutissime note; l'opera nel suo complesso rimane pur sempre di importanza fondamentale, e merita di essere diffusa, letta e meditata nella patria di Michelangelo, assai più che non sia. Come il Frey avverte, l'edizione precedente del Guasti, curata con altro ordine e con altri intendimenti (*Le Rime di Michelangelo Buonarroti, pittore, scultore e architetto, cavate dagli autografi e pubblicate da C. G.*, Firenze, F. Le Monnier, 1863), non è per questo resa superflua (p. IX seg.): « Auch in Zukunft wird man stets, dessen bin ich gewiss, neben meiner Ausgabe auf Guasti's Edition zurückgreifen. Denn wer so das Material kennt wie jener verstorbene florentiner Gelehrte... wird stets mit Recht in allen einschlägigen

* * *

Della vita interiore di Michelangelo negli anni di gioventù pochissimo sappiamo. La poesia a noi pervenuta è quella del tramonto, non dell'alba della vita.

Dingen um seine Meinung gefragt werden ». Dal Guasti il lettore avrà sufficiente informazione sugli studi intorno alla poesia di Michelangelo comparsi fino allora (Orelli, Förster, Witte, Rolland, Mézières, Taylor, e qualche altro). Con maggiore o minor profitto si potranno consultare inoltre le biografie dell'artista: quella di ASCANIO CONDIVI, meno fantastica della biografia del VASARI (tradotta in tedesco, con qualche aggiunta, *Das Leben Michelangelos beschrieben von seinem Schüler Ascanio Condivi. Aus dem Italienischen übersetzt und erläutert* von HERM. PEMSEL, München, 1898); di HERMANN GRIMM, *Leben Michelangelos*, 1a ediz., Hannover, 1860-63 (la decima edizione di quest'opera, poderosa e sagacemente scritta, uscì a Stuttgart nel 1901, in 2 vol.); dello SCHEFFLER, *Michelangelo, Eine Renaissance-Studie*, Altenburg, 1893, dove, con molto acume, si ragiona delle rime di Michelangelo, benchè se ne esageri l'elemento platonico e filosofico; di AUR. GOTTI, *Michelangelo Buonarroti*, Firenze, 1875, cap. XV, pp. 449 sgg.; di J. ADDINGTON SYMONDS, *The life of Michelangelo Buonarroti*, London, 1898, I, 334 sgg. (nuova edizione di un'opera ben nota e di qualche pregio); di CORR. RICCI, *Michelangelo*, Firenze, 1899 (nella collez. *Pantheon*; di nessuna pretesa scientifica; a p. 174 sg. si parla al volo dei versi di Michelangelo). Fra gli storici della nostra letteratura primo a giudicare con senno della poesia di Michelangelo fu forse il GASPARY (*Gesch. der ital. Litt.*, II, 495 sgg.); il FLAMINI concede un posto onorevole a Michelangelo nel suo *Cinquecento*, Milano, Vallardi, 1900, pp. 201-3. Uno studio particolare sulla poesia di Michelangelo ci è promesso da C. FREY (p. XXVI dell'ediz. delle *Rime*). Un articolo del SIMMEL, comparso nella « Vossische Zeitung », 1889, lodato dal Frey, m'è rimasto ignoto [conosco invece il saggio

Che anche nel periodo del primo sviluppo, nell'età in cui più si accende la fantasia, Michelangelo rimasse e desse sfogo poetico ai suoi sentimenti esuberanti è cosa

Michelangelo (Ein Kapitel zur Metaphysik der Kultur), in « Logos », 1910, pp. 207 sgg.]. Acute, come sempre, sono le osservazioni del WITTE sulla poesia michelangiolesca, nel 1° vol. d. *Roman. Studien* del BOEHMER, pp. 1, 197. — *Michel-Ange poète, étude sur l'expression de l'amour platonique dans la poésie italienne du Moyen-Age et de la Renaissance*, Paris, Nancy, 1894, s'intitola un libercolo di GAB. THOMAS, poco esatto e di poco valore, migliore tuttavia dello studio lacrimevole del LANNAU-ROLLAND, già pettinato dal Guasti. Bene discorse delle rime di Michelangelo WILHELM LANG in un libro suo, di vecchia data, *M. B. als Dichter*, Stuttgart, 1861; e meglio ancora in parecchi articoli dei « Grenzboten », 1898, pp. 451, 509, 559 (vedi inoltre *Transalpinische Studien*, Leipzig, 1875, I, 173 sgg.). — Serene, giudiziose e argute alcune pagine di C. BOITO, scritte nel 1875, *Leonardo, Michelangelo, Andrea Palladio*, 2ª ediz., Milano, 1883 (*Il poeta*, pp. 119 sgg.). — Di parecchi opuscoli di NATALE DE SANCTIS a me noti, il più succoso e degno d'esser letto è indubbiamente quello sulla *Lirica amorosa di Michelangelo Buonarroti*, Palermo, Reben, 1898; ma il D. S. ignora ancora l'edizione del Frey; dà soverchio peso alla critica, sovente verbosa, del Mézières; confonde il « desiato mio dolce Signiore » con Vittoria Colonna; e più volte attribuisce alla « divina donna » le rime dedicate al Cavalieri. Da un breve cenno in non so più quale rivista ho notizia di un articolo di A. AMICO-MANTIA, *L'amore e le rime di M. B.*, Trapani, Messina, 1898. Nell' « Archiv » del Tobler e del Brandl, CIV, 144 sgg. lessi un resoconto di una conferenza del CORNICELIUS su *Michelangelo als Dichter*, tenuta nella « Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen » (ott. 1899). Parmi che il C. esageri assai il significato politico delle *Rime* di M., che egli chiama erotiche solo in apparenza. Degli altri libri consultati con più frequenza per questo mio studio non indico qui in nota che: *Le lettere di M. B.*, pubbl. per cura di G. MILANESI, Firenze, 1875; K. FREY, *Sammlung ausgewählter Briefe an M. B., nach den Originalen des Arch. Buonar.*, Berlin, 1899

che dovremmo supporre, anche se il biografo suo, il Condivi, non ce ne facesse piena fede. Ma i primi versi sono per noi tutti sepolti; tranne alcuni pochi,

(non dànno che scarsa luce sui casi della vita di M., e l'editore di queste lettere avverte a p. VI: « Weiter denn je scheinen wir von der Erkenntniss des wirklichen Zusammenhanges der Dinge entfernt zu sein »); ROCCO MAZZONE, *Vittoria Colonna marchesa di Pescara e il suo Canzoniere*, P. I, Marsala, 1897. — [Recentemente J. J. WYSS scrisse e stampò una sua vacua quanto presuntuosa dissertazione, *Vittoria Colonna und ihr Kanzoniere*, Zürich, 1916, in cui tra altro si afferma (cap. *Freundschaft mit Michelagniolo*, pp. 86 sgg.): « Von der Bekanntschaft mit Vittoria Colonna an ändert sich in M.'s Kunst der Inhalt »; M. « hat die hohe Frau im Grunde nicht verstanden »]. Miseramente tradusse dalle rime di Michelangelo il LANNAU-ROLLAND (Parigi, 1862). Delle traduzioni tedesche, quella di ROBERT-TORNOW (Berlin, 1896) [seguì poi la traduzione di Sophie Hasenclever] è, a mio giudizio, la migliore. Recentissima e a me ignota ancora è la versione inglese: *M. B. Sonnets and Madrigals; rendered into English verse* by W. WELLES NEWELL; *with Italian text, introduction and notes*, Boston, 1900. — [Compiuto questo mio saggio, nel 1900, altri studî apparvero, che qui indico fugacemente: G. AMENDOLA, introduzione sensata e bella alla raccolta *Poesie di Michelangelo* (Collezione *Scrittori nostri*), Lanciano, 1911; G. SAVIOTTI, *La Vita e le Rime di Michelangiolo Buonarroti* (« Bibl. d. Studenti »), Livorno, 1915 (che F. PICCO raccomanda nel « Fanfulla della Domenica », 26 marzo 1916). Superiore, senza comparazione, ricco di felici intuizioni, malgrado alcune mende fondamentali e il dualismo ammesso tra l'uomo e l'artista, è il saggio sulle poesie michelangiolesche di TOMMASO PARODI, *Michelangelo*, accolto nel volume postumo *Poesia e letteratura. Conquista di anime e studi di critica*, Bari, 1916, pp. 167 sgg. Si veda anche V. FAZIO-ALLMAYER, *La coscienza dell'arte in Michelangelo*, « La Critica », X, 66 sgg.; A. OBERDORFER, *Saggio su Michelangelo*, Palermo, 1913. — Appena dovrei ricordare i minimi studî di A. STURDZA, *Michel-Ange poète...*, Paris, 1906; R. PETRUCCI, *L'œuvre poétique de M.-A.*, « Revue

quelli raccolti sono frutti dell'età avanzata, quando Michelangelo già varcava la cinquantina, quando i più, se già non lo fecero, si dispongono ad ammainare le vele per raccogliersi tranquilli e sicuri in porto. Non possiamo a rigore di parola discorrere di uno sviluppo graduato e successivo nell'opera poetica di Michelangelo, la quale, come ci si appalesa, è già pienamente svolta e giunta a maturità. Più avanza, tuttavia, l'onda degli anni, più austera ci sembra la Musa di Michelangelo, più raccolto e più denso il pensiero, il sentimento religioso più intenso. Ma quando morte aspetta e morte invoca, Michelangelo rima ancora audacemente; la passione non gli è mai spenta in cuore; egli arde ancora, con un piede nella fossa, dell'amoroso fuoco che in lui s'accende; il tempo, che i capegli imbianca e rende frale e caduco il corpo, ha risparmiato gli oltraggi alla vita interiore: « Voi direte ben ch'i' sie vecchio e pazzo a voler far sonetti », scrive al Vasari, nel settembre del 1554, « ma perchè molti dicon ch'io son rimbambito, ò voluto far l'uficio mio ».

---

des Cours et Conférences », aprile 1908. Vivamente raccomanda il libro di P. DE BOUCHAUD, *Les Poésies de Michel-Ange Buonarroti et de Vittoria Colonna*, Paris, 1911, G. S. GARGANO, nel « Marzocco », XVII, 9 *(Le poesie di Michelangelo)*. — Avvertirò più oltre in questo mio libro gli studî di JUSTI, STEINMANN, THODE, FREY, BORINSKI e altri della Germania, la nazione che più intensamente si è occupata di Michelangelo da un quarto di secolo in qua. — L'autenticità delle rime allegoriche che io discuto alla fine del mio saggio è messa in dubbio da K. BORINSKI, *Die apokalyptischen Stanzen bei Michelangelo und die Verschwörung der Pazzi*, « Monatshefte für Kunstwissenschaft », III (1910), pp. 234 sgg.].

Che non vi sia del superfluo nel suo Canzoniere, che sia tutt'oro, nessuno potrà affermarlo con coscienza. Nelle poche ore di stanchezza in cui la Dea ispiratrice non illumina colla sua face, Michelangelo rima come solevano rimare i Petrarchisti del tempo. Quando il cuore è assente, sbizzarrisce l'artificio. Il verso esce stentato e freddo, tra i giuochi acrobatici del pensiero e della parola. Le antitesi si accumulano; il poeta arde all'ombra; arde e gela ad un tempo, o nutre la vita sua d'un ghiaccio; tentenna tra il dolce e l'amaro, tra il sì e il no; varia all'infinito un tema da mille altri sfruttato, indegno del suo concetto e dell'anima sua. Se nel più dei casi spinge all'alto il volo ardito, alcune volte cammina lento, lento, mal sorreggendosi sulle gruccie. Rima talvolta per provarsi con altri virtuosi nel verso, per esprimere in più forme, in tutte le forme possibili ed immaginabili, un pensiero medesimo, e crede di poter impunemente vestire l'idea poetica coi mezzi che l'arte plastica gli offriva. Rima anche per compiacere questo o quest'altro amico; celebra la bellezza del giovane Francesco Bracci in una serie di epitaffi (componimento assai in voga nel '500), che volentieri vorremmo tutti sacrificati per un semplice abbozzo su di una tela o su di un cartone. Veramente, Michelangelo medesimo rideva di tali freddure, de' versi ch'egli spremeva dal cervello e non gli sgorgavano dal cuore; ed a chi voleva da lui sempre più « cose goffe » diceva che la fonte non dava più acqua: « La fonte è secha, bisognia aspectar che piova ».

Può anche sorprendere taluno la poca varietà dei

soggetti tolti a trattare, la ripetizione obbligata, monotona alquanto, di alcuni motivi tradizionali nella lirica italiana dal '300 in poi. La lira di Michelangelo, come quella del Leopardi, vibra pochi accordi. Il tono fondamentale varia di poco. L'infinito sconforto, il dolore e il sentimento dell'assoluta vanità d'ogni umana cosa ispira il verso dell'infelice Recanatese, l'onnipossente amore muove quello di Michelangelo, « sveglia e desta e all'alto volo impenna l'ale ». Un contemporaneo suo, che non gli fu punto amico, ma che pur volle confidare alle Muse i secreti del cuore, il Bramante, non discorre nei versi che d'amore e di miseria; ma il concetto che informa i suoi sonetti è povero, il sentimento è freddo, il mondo interiore è vacuo; la poesia non era per Bramante ara di rifugio come per Michelangelo.

Ara di rifugio, quand'anche si considerino i difetti che deturpano l'arte, non sempre radicata nel cuore, il traviare di alcuni istanti. Necessariamente, Michelangelo poeta doveva ritrarre dal secolo in cui visse. Vivevano a frotte gli spargitori e sciorinatori di rime; ed era di moda un frasario poetico convenzionale, che s'imponeva e sterilizzava sempre più, più veniva a mancare la sincerità nell'animo, più s'affievoliva la coscienza de' vati tocchi dal contagio. Nessuno più sincero di Michelangelo nel dettar rime; ma i mezzi e le forme dell'arte del verso, egli non poteva derivarle che dai maestri e dall'ambiente. La lirica del Magnifico e quella del Poliziano ispiravano forse a Michelangelo i primi versi; dietro l'orme dei poeti

del Rinascimento egli cammina; del Poliziano, suo maestro per lunghi anni, e con cui nulla proprio aveva di comune all'interiore, risente tutta l'opera sua. Era Michelangelo ghiotto quanto mai di rime; leggeva di tutto, ed aveva conoscenza delle lettere de' suoi tempi, più di quanto è dato sapere e giudicare a noi alla distanza di secoli. Le reminiscenze volute e non volute, i poeti letti e studiati si affollano; e non è punto difficile indagare le cosidette fonti de' suoi versi. Anche dal Boiardo, dal Tebaldeo, dall'Aquilano, dall'Ariosto, dal Bembo, dal Molza giunge più d'un'eco nelle rime michelangiolesche, dove poco o nulla apparirà di propria invenzione, dove temi stravecchi, triti e ritriti, si fondono e trasfondono in forme nuove; donde però emerge una cosa che non fu mai nella lirica italiana, l'anima di Michelangelo. Più che ad ogni altro, ai due massimi che cantarono d'amore: a Dante ed a Petrarca, Michelangelo porge riverente ossequio; e dai carmi loro trae sovente ispirazione. Con Dante, egli è congeniale. La grandezza ed austerità del pensiero, la personificazione viva dell'astratto, prendono in lui talvolta le prime mosse dall'Alighieri. Qua e là non solo colpisce il ricordo della Commedia, ma altresì quello delle canzoni dantesche; e stupite di trovar forme e concetti che paion derivare dalle rime per la pietra. Ma al Canzoniere del Petrarca, la Bibbia del tempo, che ogni poeta e versificatore sapeva a mente, risale in prima origine la più parte delle amorose rime di Michelangelo. L'arte del Petrarca serpeggia per un rio continuo nell'arte di Michelangelo; e tutta l'amorosa

casistica del cantore di Laura, le poetiche immagini, le movenze del verso, le similitudini, il linguaggio della passione, sentito e riflesso, le esagerazioni, le antitesi a freddo, i giuochi di parola, appaiono nell'opera pur sempre originalissima di Michelangelo.

* * *

« L'amor mi prende, e la beltà mi lega », disse Michelangelo in un bellissimo e semplicissimo verso. L'amor che il prende non è pura astrazione, non è puramente ideale, non è tutto nelle nuvole, nell'immaginazione e nei sogni, come pensano e divulgano ancora taluni oggidì. Muove con frequenza dal reale; e da esso, come nel cuore d'ogni vero poeta, riceve suo primo e vital nutrimento. Poi le ali della fantasia accendibilissima innalzano e trasfondono il sentimento primo. Quanto è esperienza nella vita e quanto è generato fuori del mondo reale nel Canzoniere di Michelangelo nessuno sa dire; e il poeta medesimo non l'avrebbe saputo rivelare; sì intimamente si ricollegava in lui il fatto esterno con la visione interiore. Qua e là il verso, ancor caldo della prima commozione provata, tradisce i palpiti del cuore, agitato da vera passione, da una passione vergine ancora del lavoro dello spirito. Ma il verso non dice la donna o l'uomo che destò tali palpiti. Non solo la bellezza del Cavalieri, ma quella ancora d'altro giovane, di cui ignoriamo il nome, e che il poeta piange « con doglia infinita », quando da lui si

parte « colui c'a me mi tolse e non mi volse », infonde amore e ispira il verso. La marchesa di Pescara non è l'unica donna amata ed esaltata da Michelangelo; e le rime, a chiunque legga con occhi aperti, rivelano altri amori per altre donne più o meno intensi, più o meno casti, più o meno durevoli. Ombre del passato, non sarà mai chi a loro s'accosti e ne sappia il mistero. Non sarà chi scopra il nome della bella Bolognese, che il grande portò un tempo in cuore, e quello ancora della donna cantata e lamentata come « lucente, e fera stella », come donna « iniqua e fella », che a « dolce pietà » unisce « dispietato core ». La donna bella e crudele non è già personificazione della patria, o dell'arte, o che altro sognar si voglia, ma donna di carne ed ossa, che destò in Michelangelo un vero amoroso desiderio.

Michelangelo non si compiace di descrivere, come altri poeti, le grazie che adornano la persona amata. Una beltà tutta divina l'irradia. Del volto, della figura, degli atteggiamenti Michelangelo nulla dice che valga a suscitare in noi un'immagine particolare e determinata. Il terrestre, appena accennato, scompare; ognuno può figurarsi a piacer suo la bellezza di Beatrice. Ma il terrestre ha pur tocco il senso; e Michelangelo non nasconde sempre l'amor sensuale che sotto quello ideale cova ed arde. Il verso rivela la fiera battaglia combattuta all'interiore, l'arcana voluttà, il fiero desío. Michelangelo vorrebbe il suo Signore « per sempre nell'indegne e pronte braccia ». Il bell'animale umano l'attrae talora con pari veemenza del bell'animale di-

vino: « O fussi sol la mie l'irsuta pelle | Che del suo pel contesta, fa tal gonna | Che con ventura stringe sì bel seno ». E questi versi sembran diretti al Cavalieri, non a Vittoria Colonna. Non una, ma più volte Michelangelo dirà che il senso uccide l'anima: « Voglia sfrenata el senso è, non amore | Che l'alma uccide »; dirà quanto ignobile sia l'amor sensuale, quanto nobile quello ideale, e quanto mal convenga al viril cuore e saggio arder per donna co' sensi: un amore « tira al cielo e l'altro in terra tira; | Nell'alma l'un, l'altr'abita ne' sensi, | E l'arco tira a cose basse e vile »; chiamerà « temerarij e sciocchi » i giudizî che « al senso tiran la beltà », quella beltà « che muove | E porta al cielo ogni intelletto sano ». Ma anche in lui, grandissimo fra i mortali, ferve la sfrenata voglia, pugna il senso coll'anima, la « carne inferma » opprime l'intelletto, il vero si tace talvolta, « soprasta 'l senso a quel da lui diviso »; anche in lui lottan cielo e terra, paradiso e inferno; e lo spirito di Don Giovanni, che trascina al basso, invade quello di Faust, che all'altro aspira.

Più dell'arte, più del genio, è amore che infiamma il cuore di Michelangelo, l'amore che tutto vince e soggioga, e che, per destino ineluttabile, più strazio arreca che conforto. Ogni più nobil cosa, tutto quaggiù è in preda al dolore. Che all'amore vada congiunto il martirio, poco importa: « Mille piacer non vaglion un tormento ». E i tormenti per Michelangelo son gravi ed infiniti. Le rime vi diranno le acerbe doglie, i singulti, i pianti, i sospiri, i delirî, gli affanni intensi, le

torture continue di questo « misero core », e l'invocar della morte onde por fine al supplizio. In quest'uomo, a cui scorre a flutti il sangue nelle vene, il sentimento esce sempre a scatti, con impeto e violenza. La vita fugge a lui dinanzi; sprona il tempo « a rendere alla terra | Le membra afflict' e stanche e pellegrine »; ma amore sempre è con lui, l'amore non gli perdona un'ora: « Non à tu tucto el tempo mie passato | Che de mia anni un ora non m'è tocha? ». Un « insatiabil foco » lo consuma dentro. Amor, per dargli « più crudel morte », l'ha « champato gran tempo »; e benchè « caduto sia 'l fructo » e « secha | già la scorza », amor gli cagiona « doglia infinita »; amor gli procura « mille morte ad ora ad ora », e fa di lui « cenere al vento ». « Chi non può non esser arso e preso | Nell'età verde | Men foco assai 'l distrugge, stanco e vechio ». Che può ragione contro amore, e chi presterà fede e risponderà al suo amoroso affetto? « Amor vuol pari stato e giovanezza », e mal conviene a chi è dall'età irrigidito, affranto (1). E Michelangelo trema e rugge della sua passione; ma si dispera di trovarsi deluso, di sapere che colei ch'egli tanto ama, non sente amore; accusa e piange la follìa propria e la durezza

(1) Et tout ainsi qu'assez est avenant
A jeunes gens en l'amoureuse voye
De temps passer, c'est aussy mal séant
Quand en amour un vieil homme folloye.

Così un vecchio poeta di Francia (1391-1465) di sangue regio, di sentimento vero e profondo, CHARLES D'ORLÉANS, condannava l'amor senile.

altrui, le forme belle e altere che rinserrano un cuore impietrito; apostrofa il « chrudele, acerbo e dispietato core | Vestito di dolcezza e d'amor pieno ».

« Io son vechio, e la morte m'a tolti i pensieri della giovanezza », scrisse Michelangelo un tempo al Varchi. Dei pensieri sepolti cogli anni nulla sappiamo, ma certamente non se n'andò con essi l'ardor del sentimento, il vigore dell'anima. La passione rimane, e lotta in eterno, e trabocca in eterno. Sul capo del veglio stridono sempre veementi le tempeste d'amore. Anche in mezzo alle rime più lambiccate, tra antitesi fredde, sentite il grido del cuore: « Chi è quel che per forza a te mi mena, | Oilmè, oilmè, oilmè, | Legato e strecto, e son libero e sciolto? » — « Come può esser, ch'io non sia più mio? | O Dio, o Dio, o Dio! | Chi m'ha tolto a me stesso? ». E doveva proprio vivere ed amare solo in un mondo ideale, astratto, prosciolto da ogni laccio terreno, chi scrive di sè, gemendo: « prostrato in terra mi lamento e piango »? Come spiegare, senza esperienza vera d'amore e passion vera e dolore generato dai casi della vita, lo stupendo madrigale, non certo diretto a donna simbolica che figurerebbe l'arte, e neppure a Vittoria Colonna:

Te sola del mio mal contenta veggio,
Nè d'altro ti richieggio, amarti tanto;
Non è la pace tua senza il mio pianto,
Et la mia morte a te non è il mio peggio.
Che s'io colmo et pareggio
Il cor di dogla alla tua vogla altera
Per fuggir questa vita
Qual dispietata aita

M'ancide et stratia et non vuol più, ch'io pera?
Perchè 'l morir è corto
A 'l lungo andar di tua crudeltà fera.
Ma chi patisce a torto,
Non men pietà che gran iustitia spera.
Così l'alma sincera
Serve et sopporta et, quando che sia poi,
Spera non quel che puoi;
Chè 'l premio del martir non è fra noi?

Questa schietta e profonda passione fa torreggiare la lirica di Michelangelo sulla lirica del '500, ricca di fiori e di fronde, povera d'affetti e di sangue. La concezione elevata di una vita e di un mondo ideale sorta nella mente di Michelangelo si trova in lotta con le esperienze di questa vita e di questo mondo; dal dramma che si svolge all'interiore, dal contrasto fra l'idea e il sentimento, fra la ragione e il cuore, fra l'amore e la fede, è scaturita la poesia intensa e viva di Michelangelo.

Non sempre giunge a noi, è vero, l'eco di questo dissidio interiore. Ripiegato sul suo pensiero il poeta riflette sull'origine, sulla natura, sugli effetti d'amore; l'intelletto doma la passione, o piuttosto la passione veste l'abito della riflessione. Il volto della donna amata, scolpito in pietra, che può significare rimpetto a quello che offre di lei il cielo? « Sendo mie questa, e quella suo factura, | Non già mortal, ma diva | Non solo agli ochi miei? | E pur si parte e picciol tempo dura ». — Come l'artista al buon concetto tardi arriva, dopo molte prove, e poco durando, e già vicino a morte, similmente natura erra d'uno in altro volto,

prima di produrre la bellezza somma; e quando la divina perfezione è raggiunta, già « è vechia e de' perire ». — Amore altro non essendo che una parte di Dio, non può esso ciò che vuole? « De, fa' per me, se puoi, | Quel ch'i' fare' per te, s'amor fuss'io ». — Amore innalza il cuore a Dio. Come l'oro si purifica nel fuoco, come la fenice si rinnovella sulle sue ceneri, similmente il poeta, ardendo d'amore, spera rinnovarsi e purificarsi. « Del foco, di ch' i' ardo ò gran ventura | C'ancor per rinnovarmi abbi in me loco ». — Amor da Dio proviene, e chi è preso d'amore contempla e gode la bellezza emanata da Dio. Iddio dona la bellezza eterna, e la riprende poi per meglio adornarne l'amata figura e riprodurla « con miglior sorte e con più strema cura ». — « Per riformar di nuovo una figura | C'abbi' 'l tuo volto angelico e sereno | De, serbi 'l cielo i mie sospiri ancora | E le lacrime sparte mie rachoglia | E doni a chi quest'ami un'altra volta ». — Amore è aspirazione del cuore alla beltà perfetta che risiede in cielo; gli occhi s'appagano e l'anima acquista la sua salute nel contemplare la beltà in cielo. « Dalle più alte stelle | Disciende uno splendore, | Che 'l desir tira a quelle, | E qui si chiama amore. [Nè altro à il gentil core] Che l'innamori e arda e che 'l consigli, | C'un volto che ne gli ochi lor somigli ». — È vano amore quello che nasce e muore colla beltà passeggera: « Fallace speme à sol l'amor, che muore | Con la beltà, c'ogni momento scema, | Ond'è suggecta al variar d'un bel viso. | Dolce è ben quella in un pudico core | Che

per cangiar di scorza o d'ora strema | Non manca e qui caparra il paradiso ». — Amor vero vive oltre tomba. Chi ama è assalito da un continuo pensiero di morte. « Ognior che l'idol mio si rapresenta | Agli ochi del mie cor debile e forte, | Fra l'uno e l'altro obbiecto entra la morte | E più 'l discaccia, se più mi spaventa ». — Della morte il poeta si nutre ad ora ad ora. Quando più che l'usato l'avvampa il foco d'amore, altro soccorso non trova che l'« imagin di morte », « ferma in mezzo 'l core ». Alle vane « allettationi e allegrezze » unico schermo è la morte.

Ma l'alto concetto d'amore talora vien meno. All'eterno s'oppone ciò ch'è fallace e non dura. Le lusinghe e i vani diletti del mondo procacciano all'alma « dolorosi guai ». E il poeta s'avvede d'aver troppo ceduto alle fralezze umane; piange la sua dura « più c'altra crudel sorte », la « miseria » a che viver egli è nato: « Vivo al pechato, a me morendo vivo ». E invano tenta svincolarsi dai lacci tiranni d'amore: « I' conosco e mie danni e 'l vero intendo; | Dall'altra banda albergo un altro core, | Che più m'uccide, dove più m'arrendo »; invano ricorda a sè medesimo l'età grave, che « con 'l desir non ben s'accorda »; e grida a sè medesimo che tempo omai sarebbe « ritrarsi dal martire ». L'uso di molt'anni non vince amore: « Socto duo belle ciglia — Le forze amor ripiglia ».

* * *

Dopochè il Berni, contrapponendo Michelangelo agl'imitatori pedissequi del Petrarca, disse sembrargli aver lette le rime dell'artista-poeta « tutte nel mezzo di Platone », non è chi scrivendo della concezione d'amore di Michelangelo non la riaccosti a quella di Platone, e non trovi il Canzoniere dell'artista tutto pieno di sottili astrazioni della metafisica platonica. Anche là dove il pensiero non trova adeguata espressione, e si cela al nostro intendimento, subito inclíniamo ad ammettere un profondo concetto filosofico tolto al grande maestro nella dottrina d'amore. Il pensiero filosofico di Michelangelo ha realmente col pensiero filosofico di Platone alcune affinità, ma che a spiegarle convenga supporre una conoscenza profonda degli scritti platonici a me non pare. I due Guidi, Dante e il Petrarca, i lirici del '400 e del '500 ragionavano e poetavano d'amore con concetti che pienamente s'accordano con quelli di Michelangelo. Prima che l'artista travagliasse, martellando, il verso, tutta una legione di poeti militava allegramente sotto le insegne di Platone, e dichiarava di trovare nei begli occhi della donna amata il cammino del cielo. Il Platonismo era moneta corrente a' tempi di Michelangelo, moda anzichè sentimento. Michelangelo era per necessità indotto a parlare il linguaggio in voga del Rinascimento; la tradizione platonica su l'amore, l'amicizia, la libertà individuale giungeva a lui avvalorata dal

pensiero e dagli scritti degli umanisti, dalle discussioni e dai discorsi dell'accademia platonica fiorentina, dai commenti del Ficino, in parte anche dagli « Asolani » del Bembo. Non sembra che Michelangelo risalisse alla fonte prima del pensiero platonico; non pare ch'egli avesse una conoscenza diretta e profonda del *Simposio*, del *Fedro* e del *Cratilo*. Non risulta almeno nè dalle lettere, nè dalle testimonianze proprie e degli amici, nè dalle rime medesime. Vero è che a' concetti platonici Michelangelo ritorna con maggiore insistenza de' poeti contemporanei, ma sempre per infondervi la passione sua tutta individuale, per soffiarvi la vita del suo cuore e del suo pensiero.

A Platone direttamente non risaliva neppur Dante, a cui non era noto il *Timeo*, come alcuni pretendono; nel *Convivio* più volte accennasi alla divina essenza d'amore, all'origine ed alla preesistenza comune dell'amore e del bello; alla purificazione che l'anima compie grado a grado, poi ch'essa è divisa dal corpo. Non altrimenti che Dante, Michelangelo spiega il modo con cui la bellezza penetra per gli occhi dell'anima: « Dagli ochi del mie ben si parte e vola | Un raggio ardente e di sì chiara luce, | Che da' mie' chiusi ancor trapassa 'l core ». E ancora: « Passa per gli ochi al core in un momento | Qualunche obbiecto di beltà lor sia ». Dante aveva detto nel *Paradiso* (XXVI): « Vegna rimedio agli occhi che fur porte, | Quand'ella entrò col fuoco ond'io sempr'ardo ». Particolare a Michelangelo è il culto, senz'esempio, cred'io, nella poesia d'ogni nazione, della beltà su-

prema, perfetta, della beltà trascendentale, che in terra appena lascia di sè qualche vestigio, l'insistere, variando perennemente di forme un sol concetto, sulla natura d'amore, che per morte non si spegne, e si manifesta nell'uomo come aspirazione non mai soddisfatta verso l'infinito. « L'acceso amor, onde vien l'alma sciolta, | S'è calamita al suo simile ardore, | Com'or purgata in foco, a Dio si torna ». Presso la culla del grande sedette, benigna e carezzevole, la Dea del bello. Il sentimento del bello è somma guida, somma ispirazione dell'arte, fonte d'eccelso pensiero. L'amor del bello scorre in Michelangelo, come scorre il sangue nelle vene.

Questa idea della beltà eterna spiega come Michelangelo amasse di pari affetto l'uomo e la donna. Quanto si rivela nella figura dell'uom mortale è mero riflesso della divina bellezza, a cui il poeta tende ed a cui brama accostarsi. Qualunque manifestazione del bello in terra è segno della potenza divina. Sembra che Michelangelo avesse più in considerazione la bellezza maschile di quella femminile, come pur sembra che alle donne sue, scolpite e dipinte, simboliche o reali, egli, di proposito, abbia voluto infondere, non la grazia del debole e gentil sesso, ma la robustezza e l'anima del sesso forte. « Morte mi tolse uno grande amico », scrive egli al Fattucci quando la marchesa di Pescara venne a morire. Di un medesimo amore egli adunque s'accende per la beltà che uomo o donna gli rivela; non discordano nelle idee, nel sentimento, nel fervore della passione, nella tragica lotta

fra anima e senso le rime rivolte al suo signore, e quelle alla donna del suo cuore. Sonetti e madrigali diretti all'uno appaiono più tardi con leggere modificazioni diretti all'altra.

Nei primi anni del suo soggiorno a Roma, l'avvenente aspetto del giovane Cavalieri mise in cuore a Michelangelo una passione profonda e durevole. Le lettere e le rime celebrano il giovane romano più come amante, in cui convergono e si condensano tutti gli affetti, che come amico. Non v'è chi più di lui porti « dolceza al cor per gli occhi »; il « bel del cielo », l'armonia perfetta, più lui favorirono d'ogni altr'uomo in terra: « Nè Dio, suo gratia, mi si dimostra altrove | Più che 'n alcun leggiadro e mortal velo | E quel sol amo, perch' in lui si specchia ». E lui vedendo e a lui volgendo il pensiero, un « immortal desio » gli accende il petto, un desio che non può esprimere perchè affranto di forze e già maturo alla morte, ma che pure lo innalza sulle miserie di quaggiù e gli concede di mirare nel suo cospetto la divinità, un amore insomma che è « caparra del paradiso ». L'amico dilettissimo, celebrato ed esaltato dallo Shakespeare ne' suoi sonetti, non sfolgora di luce sì viva e intensa quanto l'amico di Michelangelo. Fondere i due cuori in un'anima sola, e farla eterna, levarsi al cielo con pari ale, « amar l'un l'altro e nessun se medesimo », ecco l'aspirazione suprema a cui tende amore. Il poeta attesta la sua « casta voglia », il « casto amor »; s'indegna delle menzogne divulgate intorno ai rapporti coll'amico; e certo, nel fondo, quest'amore fu ideale, e

non da altro generato che dal culto del bello. Ma l'idea che muove tutta l'anima di Michelangelo trae a sè abitualmente il corpo. Altre rime al Cavalieri non celano per nulla come al tormento dell'anima si sia aggiunto il tormento dei sensi, e la passione eccedesse i limiti della ragione, senz'essere per altro disperato e struggente, come l'amore nutrito dal Platen pei suoi giovani amici, in cui appariva sovrumana beltà (1).

L'amore di Michelangelo per Vittoria Colonna non scioglie l'amore che lo vincolava al Cavalieri. Alle rime scritte in lode della nobil marchesa s'intrecciano quelle che esaltano l'amico di Roma. Imperdonabil

(1) Estraggo a caso dal 2° volume dei *Tagebücher des Grafen von Platen*, hrsg. von G. von LAUBMANN und L. von SCHEFFLER, Stuttgart, 1900, II, 78 sgg,, gli alti lamenti che uscivano dal cuore del poeta, ferito dall'idolo Adrast (s'avverta che il Platen ebbe a confessare egli medesimo: « Die Schönheit wie ich sie fühle, ist ein Uebersinnliches ») — 4 luglio 1818: « Dies zeigt, wie sehr meine Liebe in der Phantasie wurzelt, und wie ich ihn nicht selbst, sondern nur jenes Ideal liebe, das ich seit meinem Knabenalter unter so vielen Gestalten aufsuchte, nie aber finden werde ». — Novembre 1818 (II, 136): « O unerschöpflicher Jammer! Nie, nie liebte ich, wie in diesem Augenblicke, nie liebte ich so grenzenlos unselig... Du fliehst mich. Fliehen? Kennst du, o Tartarus, schärfere Qualen, als diese schneidende Geringschätzung?... Von Tage zu Tage erscheinst du grösser, vollendeter, blühender, gebildeter... mit eigenen Händen wühl' ich mich mühsam, langsam mein Grab auf... dann öffne ich mir die eigenen Adern » — « O wer du auch seist, dem einst vielleicht diese Blätter in die Hände fallen, klage um mich, weine mit mir, glaube mit mir, dass ich unaussprechlich gelitten habe.... Ich habe mich tief und einsam versponnen in die Puppe meiner Melancholie und ehe der Schmetterling noch emporflattert, zertrittst du sie mit stolzen Füssen, du, du — pulcherrime rerum! »

cosa, se intendessimo giudicare la vita del cuore del grande alla stregua dei nostri volgari amori, delle nostre povere passioncelle, scordando che per Michelangelo amare contemporaneamente più persone equivaleva accendersi del bello nelle varie sue manifestazioni. Pei più, ancorchè poche sieno le rime rivolte alla Colonna e non rappresentino che un breve frammento di un vasto Canzoniere omai distrutto, Michelangelo poeta non vive che per esse. Michelangelo e Vittoria non si separano dalla nostra mente. Attorno a loro la leggenda lavorò instancabile; e la leggenda, più della storia colorita ed attraente, s'impose ai posteri. Donna gentile, d'idee elevatissime, d'ogni grazia e virtù adorna, la bella marchesa doveva esercitare un fascino irresistibile su Michelangelo; e Michelangelo amò l'« alta e degnia donna » d'amor profondo, e dedicò a lei un culto, e scrisse per lei e col ricordo di lei i versi più ispirati. Alla distanza di secoli amiamo ancora figurarci questi due eletti spiriti quali ce li rappresenta Francisco de Hollanda ne' suoi dialoghi, conversando gravemente insieme, discutendo ardui problemi della vita e dell'arte, alle falde del Monte Cavallo, quando la città eterna posa, e in cielo e sui colli si spengono gli ultimi raggi del sole.

Vittoria Colonna è il nume benefico che sorregge e conforta Michelangelo nella stanca vecchiaia. La bellezza di Vittoria è specchio della bellezza di Dio. Ell'è come fonte da cui emana ogni beltà. Amare lei equivale amare Dio. L'alta donna appare col poeta sempre circonfusa di viva luce, della luce che Dante

concede ai suoi spiriti eletti. Ella è pura, santa; è felice uccello. Per scorgere lei e vederla nel suo pieno splendore occorrerebbe che il corpo tutto fosse « un ochio solo; | Nè fie' poi parte in me che non ti goda ». Ell'è colei che in vita tiene il suo cuore, che coi « begli ochi e le ciglia » e la « pietà vera » rende lui con sì tardo amore felice, lui « a la miseria nato ». L'amor per lei gli ridona la vita; come l'artista libera il marmo dalle parti superflue, e fa uscire netta la figura, così la donna del suo cuore lima in lui il « superchio »; accresce « 'l poco », e crea la viva figura dello spirito: « Cela il superchio della propria carne | Col inculta sua cruda e dura scorza ». Con sollecitudine di amante il poeta veglia alla salute della donna amata. Gli giunge la notizia ch'ell'è in fin di vita, e il cuore gli si gonfia di dolore: « Ochi mie, siate certi, | Che 'l tempo passa, e l'ora s'avicina, | Ch'a le lacrime triste il passo serra. | Pietà vi tenga aperti, | Mentre la mia divina | Donna si degnia d'abitare in terra ». Quando Vittoria muore, Michelangelo ne prova fierissima scossa, ed esce dal suo sbigottimento per piangere in questi versi la dipartita crudele:

Quand' el ministro de' sospir me' tanti
Al mondo, agli ochi miei, a se si tolse,
Natura, che fra noi degnar la volse.
Resto in vergognia, e chi lo vide in pianti.

Ma non come degli altri oggi si vanti
Del sol del sol, ch'allor ci spense e tolse,
Morte, c'amor ne vinse e farlo il tolse
In terra vivo e' in ciel fra gl' altri santi.

Così credette morte iniqua e rea
Finir il suon delle virtute sparte
E l'alma, che men bella esser potea.

Contrari effetti alluminan le carte
Di vita più che 'n vita non solea
E morta a 'l ciel, c'allor non avea parte.

Come la marchesa di Pescara, dopo la morte del marito, s'era rinchiusa in sè, tutta dedita alle opere di pietà, Michelangelo, poichè egli ha conosciuta ed amata la nobil donna, si volge dalle cure terrene a quelle del cielo. È assai probabile ch'egli ricevesse in dono una copia delle Rime Spirituali di Vittoria, e che dal suo Canzoniere, più povero di forma e di concetti di quello di Gaspara Stampa, abbia tratto più volte ispirazione. Comunque, Vittoria Colonna dà all'opera sua, « caduca e frale », un carattere spiccatamente religioso. Da lei piove grazia sul capo del poeta, « ondeggiante fra il vizio e la virtù », cercando e non vedendo il cielo, « che per ogni sentier si perde e manca ». Ell'è lume e guida ai piedi stanchi omai del lungo e faticoso cammino. Ell'offre le ali, sulle quali l'anima, monda del peccato, può librarsi al cielo. Ma a lei, donna divina, come a Beatrice, non si accede che dopo il pentimento sincero delle proprie colpe. Michelangelo s'immagina lui pure di salire per l'erta e i balzi del sacro monte di purgazione: « Al'alto tuo lucente diadema | Per la strada erta e lunga | Non è, Donna, chi giunga, | S'umiltà non v'aggiugni a cortesia. | Il montar cresce, e 'l mio valor scema, | E la lena mi manca a mezza via. »

* * *

Pare infatti che lena gli sia mancata a compiere l'ardua salita; pare che anche dopo la morte di Vittoria Colonna, a 70, a 80 anni ancora, altri raggi di divina beltà gli sieno apparsi al pensiero instancabile, e non riuscisse a quetare l'« ardente focho » che gli divampava in cuore. Dall'eterna pace cade, com'egli s'esprime, in una « corta pace ». Egli, « col capo bianco », già « quasi nel numero de' morti », e coll'anima che « con la morte parla », egli è incapace di « cangiar il vecchio antico uso ». Amore di nuovo lo saetta. All'amore, « temerario, audace, armato e forte », soggiace ancora quando più intimi si fanno i suoi colloqui con Dio. Il poeta, prima di posare la cetra, affida ad essa il lamento per le ferite che al core gli reca l'amore per una « donna altiera », amore coperto di mistero, come gran parte della vita affettiva del Sommo. Col danno, lo stento e la vergogna e lo scoramento immenso che ne prova, cresce in lui il bisogno di chiudersi al mondo, di scacciare dal cuore ogni pensiero che non sia rivolto a Dio.

Perchè questo incorreggibile amante del bello fu l'italiano più profondamente religioso de' suoi tempi. La fede è per lui il centro in cui tutto converge. Alle infinite miserie che affliggono l'uomo in vita, unico vero conforto è la fede. Simile ai profeti antichi che ritrasse nei marmi e nelle tele, aveva il pensier grave e l'anima ardente ognora. Se nei primi suoi versi a

noi noti è già visibile un fondo religioso, più intenso che nel Petrarca, più verace di quello che traspare dalle rime spirituali di tutti i cinquecentisti, non escluso il Fiamma; se nelle meravigliose terzine in morte del padre, che sole basterebbero a meritargli luogo eminentissimo tra' poeti d'ogni età, il sentimento religioso scoppia con la foga e l'intensità di Dante, nelle rime degli anni estremi la religione prevale; la fede entra per tutti i pori nell'anima; il verso ha non so che della grandezza e solennità biblica che traspare dalle messe e dai sacri salmi del Palestrina.

Il verso rivela quanto il pensiero a Dio scotesse ogni fibra del grande. Le lagrime sparse a deplorare la vita dissipata, l'arte mancata, le fallaci speranze, il van desio, il tempo trascorso correndo dietro agli allettamenti umani, alle « favole del mondo », tolto alla contemplazione di Dio, son lagrime che lasciano solco. Anche lui, come il Leopardi, a cui la fede presto naufragò nel cuore, riconosce che il conseguimento della felicità è scopo a cui unicamente tende la vita. Ma la felicità vera non esiste, e quella a cui aspiriamo altro non è che fantasma, chimera. Anche lui non vede rosea, ma oscura e tetra e piena di tedio la vita. Le proprie esperienze gli insegnano « in che carcer quaggiù l'anima vive ». Anche lui porta invidia ai morti, e, come il Leopardi, trova funesto il dì natale, miglior ventura mai non veder la luce; trova che « quel sol ha miglior sorte | Ch'ebbe al suo parto più presso la morte ». È anche lui pessimista convinto; ma, come il Leopardi, non si esacerba, non dispera, non risolve

ogni creata cosa nel dolore e nel nulla. Oltre i sogni e gli ameni inganni d'amore egli ha un'ancora di salvezza in Dio, a cui, stanco « da l'orribil procella », rivolge il « fragil legnio in dolce calma ». I suoi « dolorosi stridi | Temprati son d'una credenza ferma ».

Gli è perciò che a taluni, specie ai tedeschi, parve scorgere nelle sue rime d'argomento religioso più traccie della fede evangelica; e lestamente dissero Michelangelo inclinare di molto verso il protestantismo. In Michelangelo è, invero, come in Dante, un intenso studio della Bibbia, l'eterno libro che apriva ed interrogava nelle ore di maggiore raccoglimento; dalla Bibbia s'ispira a concetti grandi e sublimi; dalla Bibbia ritrae il calore e l'energia, l'intensità del sentimento. In gioventù ammirava Savonarola; e il ricordo de' sermoni del rigido e infelicissimo frate, su cui s'avvolse, frangendolo, l'onda fatale da lui medesimo suscitata, non si spense mai nel cuore di Michelangelo. A Dio, fonte suprema d'ogni salute, direttamente, senza intercessione di Santi e di Beati, ricorre; e, come Vittoria Colonna, ama essere solo e pregare solo al cospetto di Dio. È in lui l'intima credenza svincolata dai dommi, priva però della spiccata tendenza evangelica, che distingue la fede pura, viva, profonda del fiore delle regine del secolo XVI, Margherita di Navarra, le cui ultime poesie, dissepolte or son pochi anni, rivelano un'anima tutta penetrata del pensiero e dell'arte di Dante, tutta assorta nella contemplazione del divino e dell'eterno, un'anima temprata dal dolore, dal dolore, che destò in lei pure

l'arte sopita nel cuore. Nè gran caso deve farsi di una domanda che Michelangelo muove all'alta e divina donna sua se più valesse il pentimento vero, o l'eccedere nelle buone operazioni, « Se 'n ciel men grado tiene | L'umil pechato che 'l superchio bene ». Alla Chiesa Michelangelo si mostrò ligio in ogni tempo; ai papi finchè visse offerse l'opera sua; non aderì egli mai alla Riforma che s'iniziava oltr'alpe e contava seguaci anche in Italia. Ogni rivolta in religione come in politica era avversa al suo spirito. Ben si doleva che la Chiesa e chi ad essa attendeva mercanteggiasse e pensasse ad altro che alla cura delle anime. Roma gli parve un tempo mutata in Turchia, dove si fanno « elmj di chalicj e spade | E 'l sangue di Christo si vend'a giumelle ». Ma il verso rarissime volte impreca; l'invettiva dantesca, mordace, fulminea, era arma che male si addiceva a Michelangelo.

Il quale, nel tenore dei salmi, come Sant'Agostino, come il Petrarca, acerbamente e incessantemente si strugge dei peccati suoi, veri e presunti, e contro le passioni che l'assalgono, contro l'« inutil » suo « cieco tormento », timido e tremante, invoca l'aiuto e la clemenza del cielo. Scrivevagli, nel '56, Ludovico Beccadelli, arcivescovo di Ragusa, raccomandandogli la salute del corpo, di quella dell'anima non dubitava egli punto, sapendo « quanta prudenza e pietà li tengano del continuo compagnia », e come nol potesse turbare la « gran tempesta » di « questo procelloso pelago del mondo ». Ma alla salute dell'anima appunto Michelangelo volge sempre grave ed angoscioso

il pensiero. Temeva che l'amore a Dio non partisse dal core, ma solo dalla lingua; gli « infiniti pensier » voleva restringere « in un Sol che sia | Guida agli ecterni suo giorni sereni »; vedevasi « col trist'uso radicato e forte », avvicinarsi « a l'una e l'altra morte »; « caduta » è « l'alma, che fu già sì degna », carca d'error « l'affectuosa fantasia »; sentivasi arso « da mortal bellezza »; e a Dio si rivolge, perchè verso di lui stenda le braccia pietose, e gli ammezzi « la strada c' al ciel sale », lo soccorra nel suo « iniquo stato », rinnovi fuori e dentro « le voglie, e 'l senno, e 'l valor lento e poco », gli metta in odio « quante 'l mondo vale » e le bellezze ch'egli onora, affinchè « anzi morte caparri ecterna vita ». Così, assorto in Dio, nulla più al mondo, neppure l'arte diletta, verrà a turbarlo e a contaminarlo. « Nè pinger nè scolpir fie più che quieti | L'anima volta a quell'amor divino | C'aperse a prender noi 'n croce le braccia ».

* * *

A men contriti che a Michelangelo Dio certamente apre le braccia e concede misericordia. Per inclinazione di natura, pei triboli del genio e dell'anima incompresi, per le avversità generate dall'indole sua e dai casi della vita, Michelangelo, più declinava negli anni, più restringevasi in sè, più a fondo scavava in sè medesimo il mondo suo. Non era, non poteva essere felice. Pochi raggi di sole hanno sorriso al suo

lungo peregrinaggio. L'amore, l'arte, rare volte lenivano le angoscie, gli affanni. Tutte le piccole e le grandi miserie della vita l'afflissero. Il cuore, sensibilissimo, esagerava, creava le sciagure. « Fa buon animo e seguita gagliardamente la impresa tua », scrivevagli Iacopo Salviati, nel 1518; « gli uominj grandj e di fiero animo nelle adversità pigliono più quore e sono più gagliardj ». Sotto rude scorza quest'uomo ferreo in apparenza nascondeva gli affetti più teneri. Per aiutare i parenti, che tenerissimamente amava, egli è ito per molti anni « tapinando per tutta Italia »; ha « sopportato ogni vergognia, patito ogni stento, lacerato il corpo in ogni fatica, messa la vita propria a mille pericoli ». Di questo, poca gratitudine riscosse. Un fratello minaccia rovinare in un'ora l'edificio costrutto con fatiche sì dure; e Michelangelo rugge come leone: « al corpo di Cristo che non sarà vero, che io sono per iscompigliare diecimila tua pari, quando e' bisognerà ». L'impeto si frena, il vulcano nel cuore si seda nella solitudine.

Sempre rinchiuso e solo Michelangelo non fu; non aveva fuggito sempre la compagnia; in gioventù sopratutto la ricercava; godeva e spendeva cogli amici e nelle allegre brigate; rideva e moveva gli altri al riso coll'umor suo. I capitoli berneschi ci attestano quest'umore, che ha, come in altri poeti d'Italia, rarissimamente umoristici per natura, un fondo di tristezza, non già di letizia; umore, che punge con ironia acre e beffarda, e mal copre col riso il pianto dell'anima.

Michelangelo ha più pace quando può immergersi

nel suo pensier grave, senz'esser distolto dagli uomini, quando all'isola ch'egli ha voluto fare di sè medesimo, giungono morti i flutti della vita mondana. Come il suo Geremia, che geme sotto il pondo del pensiero, e non cela l'anima titanesca e i violenti affetti sotto le forme austere, egli non comporta la folla e il tumulto; vive l'intensa vita nella solitudine ch'egli si crea e nel silenzio arcano. Fugge il giorno, ed ama la notte, la notte che ogni intelletto dovrebbe esaltare, che rasciuga i pianti e posa ogni fatica, « dolce tempo », che « benchè nero | Con pace ogn'opra sempr'al fin assalta », che mozza e tronca « ogni stanco pensiero, | Che l'humid'ombra et ogni quiet'appalta, | Et dall'infima parte alla più alta | In sogno spesso » porta; « ombra del morir, per cui si ferma | Ogni miseri', a l'alma, al cor nemica ». A notte inoltrata lavora; alla tacita notte che lo copre, liberamente affida i sogni e le idee.

Dal mondo « cieco », « che di fuor non vede | Chi l'alma atrista e suo sospir non ode », nulla aspetta. Del volgo sprezza il giudizio e il gusto. L'eroe posa solo, sovra solitaria cima, come Beethoven; e come Beethoven rugge internamente, e soffre; su di lui, come sul titano dell'arte dei suoni, la melanconia, discesa colla notte dal cielo, batte instancabile le ali immense. « La mia allegrez' è la malinconia », disse di sè Michelangelo. « I' sto rinchiuso come la midolla | Da la suo scorza, qua pover et solo ». Più rinchiuso e più melanconico, che più grave si fa l'età, maggiori sono gli acciacchi della vecchiezza, l'estremo d'ogni

male. Egli ha in retaggio dalla sorte « il tempo bruno »; a bruno veste il pensiero; sovra tutto, entro lui e fuori di lui, stende un velo oscuro; tutto cinge d'ombra trista. Ogni umano diletto ha « corta fede »; ogni fiore presto avvizzisce; ogni creata cosa precipita e rovina. Il senso del dolore è in lui incomparabilmente più sviluppato di quello del piacere. In ogni piacere mette egli stesso l'amaro, il veleno al fondo. Così, al soverchio favore che la donna amata parve una volta concedergli egli si ribella: « Il troppo è vano e folle ». Dalla poesia, dall'arte, dalla vita si scostano le ninfe, le grazie amabili, leggiadre, adorabili, che Raffaello ebbe sempre compagne; rimangono le grazie austere, le Dee meditabonde e tristi.

Questo grande solitario col cuore piagato, di estrema, inaudita sensibilità, non aveva, come Dante, come il Petrarca, come il Poliziano, sentimento profondo per la natura. Nella natura non trovava un'anima, nulla che lo confortasse ed ispirasse. Era per lui cosa morta e trascurabile ciò che non aveva per soggetto l'uomo. La potenza divina si manifesta nell'uomo, non nella natura che lo circonda. L'uomo è adunque per Michelangelo il centro di tutta l'arte. I grandi pittori italiani del Rinascimento, tranne Leonardo, Raffaello e i Veneziani ch'ebbero scuola propria nel Cinquecento cadente, subordinavano il paesaggio alla figura umana; monti e valli, fiumi e ruscelli, alberi e fiori, quando pur compaiono sulle nostre tele, rimangono al fondo, rincantucciati, senza vita propria, mero adornamento della figura che sola impera. Nei dipinti

di Michelangelo, nei grandiosi affreschi della Sistina l'uomo coll'esuberanza sua di vita ha tutto invaso, tutto assorto; una minima, insignificantissima parte è concessa al paesaggio, austero nelle linee e nei contorni, non copia della natura, ma specchio della vita interiore dell'artista. Dei Veneziani Michelangelo faceva poco conto; a parer suo (così almeno secondo i Dialoghi alquanto fantastici di Francisco de Hollanda), i Fiamminghi avevano degenerata l'arte, imitando e copiando la natura disanimata, senza ragione e senz'arte, senza simmetria e proporzione, senza sostanza, senza nerbo. Egli viaggia più volte a Carrara, erra su e giù per le belle contrade d'Italia, e in nessun luogo sente l'alito vivificatore della natura; egli, che nell'infinito spazio ama naufragare il pensiero, come Dante, Pascal e il Leopardi, non ha un ricordo al mare ed alla marina in tutti i suoi versi, non una di quelle delicate, soavissime immagini tratte dalla vita dei naviganti che Dante, osservatore minutissimo, esattissimo e profondissimo d'ogni fenomeno della natura, soleva con mesto accoramento innestare nella Commedia. Fra i tormenti del pensiero, gravi e continui, non vi fu mai quello generato in altri Sommi dal meditare ed escogitare i misteri della natura. Arte e scienza non lottano in lui come in Leonardo. Egli è come il rovescio della mente di Leonardo, che sembrò precorrere la scienza sperimentale di Galilei, di Descartes e di Vico, spinto a trarre instancabilmente dall'esperienza, maestra della vita, sorgente unica del sapere, amore sempre nuovo alla ricerca, amante sviscerato della natura, che abbracciò o tentò abbracciare in ogni suo aspetto, nella molteplicità delle forme, nell'infinità del tempo e dello spazio; poeta di indole affatto contraria a Michelangelo, benchè non scrivesse un sol verso.

Nel canzoniere michelangiolesco è qua e là una debole traccia di un'osservazione dei fenomeni della vita esteriore ed un tentativo di riprodurla poeticamente; ma i versi: « Al dolce mormorar d'un fiumicello | Ch'aduggia di verd'ombra un chiaro fonte » sono una pura reminiscenza petrarchesca; ed il principio maestoso di un sonetto, ove il poeta compara il corso della sua vita infelice a quello di un fiume ascoso « dagli alti monti e d'una gra' ruina », « circunscricto d'un gran sasso », che giù discese a discoprirsi in una « lapidicina », rammenta i pochi tocchi vibrati con cui Michelangelo volle sbrigarsi del paesaggio nel Giudizio; è un frammento isolato, primo abbozzo di una viva immagine sorta nell'accesa fantasia e repentinamente troncata da altre immagini; nè io credo col Frey che Michelangelo intendesse qui rammentare la selva dantesca aspra e forte, e continuare poi nel senso di Dante la medesima allegoria. Doppiamente deve sorprenderci l'ultimo grande frammento poetico, scritto quando Michelangelo già varcava gli 80 anni, che ci attesta un « nuovo piacere e di magiore stima », un « gran piacere » provato nelle montagne di Spoleto, quando il vecchio, diretto a Loreto per alcuna sua divozione, volle trattenersi più settimane fra romiti e pastori. È l'effusione d'un'anima idillica, che covava, dimentica di sè, sotto l'altra grande anima eroica. È

un sospiro del cuore verso quella pace cercata e non trovata mai per mille cammini, fra triboli e spine, e ora rivelata all'improvviso, a vita compiuta, quando più nulla offre l'avvenire, e il passato chiude tutto inesorabilmente dietro sè. « E' non si trova pace se non ne' boschi », scrive allora Michelangelo al Vasari; e Schiller similmente esclamerà nel « Tell » che non v'è pace che sulle alture. In « eminente loco », tra infima e povera gente, non giungono le miserie, le invidie, le gelosie, le cupidigie, le scaltrezze e perfidie della travagliata stirpe umana. Fugge il peccato, fugge la colpa; con legger animo scioglie il contadino la sua prece a Dio. Dentro e di fuori mostra quant'egli possiede: « pace sanza oro e sanza sete alcuna ». Con voce insolita anche Michelangelo canta il suo « Beatus ille »; chiama « stolti », « bassi », quegli « ingegni che disusano il ben della natura », sprezzando la povertà, « cercando l'or, le terre e richi regni »; e pregia l'umile villanello a cui tutto è piano e che nulla ambisce fuor di qualche « verde prato | o di quella cleba che più bella infiora », e co' suoi buoi e 'l vomere, sue amiche gemme, vive felice, felice quanto il pastore, che vede montar l'ardite capre, « pascendo or questa or quella cima », e dà sfogo al cuore « colla suo roza rima, | Sonando or fermo e or con lento passo »; descrive, con incantevole naturalezza e semplicità, la vita beata e lieta del povero nella capanna; e procede, innalzando via via il pensiero, ingigantendo le immagini, personificando audacemente l'astratto, finchè il verso, teso di troppo, gli si spezza. Forse allora in cuore al grande,

vissuto di procella in procella, sempre anelando invano alla quiete dello spirito, ignaro del bene che la gran madre natura largisce a chi l'interroga da saggio, sarà discesa lamentevole una voce al cuore a ripetergli un « troppo tardi ». Quando Michelangelo sta per ispegnersi, la vergine Natura lo bacia in fronte.

La sua Musa è pur povera di accenti patriottici. Rare volte ha un accenno a Firenze, alla caduta libertà, alle speranze spente della patria, ai moti politici del tempo; e quando gli occorre di farlo, involge l'idea nell'allegoria e nel simbolo. Non freme contro i tiranni; non indica a qual faro la nave battuta in gran tempesta dovrebbe rivolgersi per ridursi in salvo. L'arte e i cultori dell'arte, dell'amore e della bellezza l'assorbono. Il poeta, che canta i destini e le speranze della patria e accende a fatti eroici, ha da natura vocazione speciale. Comunemente il poeta d'Italia non veste corazza, non afferra il brando, non assale il nemico di fronte; ad altro aspira, e per altro pugna. Michelangelo aveva pagato d'altronde, e ben lautamente, come ognun sa, il suo tributo alla patria nell'eroica e disperata difesa. Disfatta Firenze, che poteva egli fare per ridarle l'antico splendore? Ribellarsi al tristo governo, a che avrebbe condotto? Miglior ventura era dormire nelle tenebre della sua notte memoranda, non vedere, non sentire, finchè durava il danno e la vergogna. Le gonfie parole dei vuoti patrioti gli erano a noia; nelle sue lettere sferza le cicalate dei Fiorentini che a nulla approdavano; non appartenne mai ad alcun partito; non era nè ostile, nè amico dei Medici; li tollerava; pie-

gava il capo al destino che li aveva investiti del potere; l'insorgere contro il principe tiranno era per lui follia e « gran presunzione », se dobbiamo prestar fede al notissimo dialogo del Giannotti. Pur vivendo a Roma, le vicende a Firenze gli stavano a cuore; avrebbe potuto tornare al bell'ovile, che non l'aveva cacciato fuor di sè come cacciò Dante, e non gl'impose mai l'esilio crudo e funesto; ma non volle.

Non ha quindi nè amari rimpianti, nè risentimento fiero per le sventure sofferte in patria; solo pensando a Dante egli s'indegna che a tant'uomo Firenze osasse serrare le porte, mentre il cielo non gli dischiudeva punto le sue. Contro Pistoia lancia un sonetto che rinchiude in sè l'amarezza e la fierezza di Dante, e che dall'invettiva dantesca s'ispira; chiama i tralignati Pistoiesi discendenti della schiatta di Caino, gente invidiosa, superba, al ciel nemica, amica solo del proprio danno (1).

Per deficienza d'intelletto, o per altro, io non riesco, in verità, a scorgere nelle sue rime di colore oscuro, e neppure in quelle chiare di senso, le allusioni alla patria che altri vorrebbero; ed è, parmi, rimpicciolire e rendere goffa l'arte sua il veder sempre un accenno alla patria nei versi rivolti ad una donna, o a Febo, al

(1) Non credo, col Frey, che Michelangelo volesse alludere ai Pistoiesi nell'audace ed oscura allegoria del gigante che ha « alteza tanta, | Che da sua ochi noi qua giù non vede » ecc. (LXIX). Forse, come avvertiva il Conti, Michelangelo voleva qui personificare l'orgoglio, ma io confesso per mio conto di non saper dare interpretazione alcuna a queste rime enigmatiche.

Sole, al suo Signore. Personifica certamente la patria nel madrigale rivolto alla Donna (CIX, 48) « d'angelica forma », creata « per mille amanti », che gli esuli di Firenze, spogli e privi della bellezza sua, invocano; il verso chiude, non già esortando a ribellarsi al despotico dominio, ma confortando a non turbare i « desir santi », a rassegnarsi al male che si volgerà col tempo in bene, consigliando di tollerare e di sperare: « Che degli amanti è men felice stato | Quello ove 'l gran desir gran copia affrena | C'una miseria, di speranza piena ». Alla tolleranza, al perdono, all'amore, come conviensi a « un generoso, alter' e nobil core », esorta similmente in un secondo madrigale, che cantavasi già nella prima metà del 1500 colle note di Arcadelt, e che pur compendia, con la solita concisione michelangiolesca, il pensiero politico del Sommo. Come Goethe e come Beethoven egli ha pure premuto dal gonfio petto il suo « Entbehren; sollst entbehren »: « Convien ch'ogni riverso si sopporti ».

* * *

Dove indubbiamente più è visibile il nesso che congiunge la creazione di Michelangelo nell'arte plastica all'opera sua poetica, dove più si rivela l'erculea forza che spinge la fantasia del titano al più alto volo, è nella destrezza e prontezza con cui dà vita, forma e figura ai concetti astratti. L'idea medesima che ispirò al grande le allegorie, le personificazioni della Cappella Medicea, della Sistina e della Paolina, generò

le allegorie, i simboli, le ardite personificazioni rinchiuse e palpitanti di vita nel verso. Arte e poesia si illustrano e si completano a vicenda nel reale e nel simbolico. Solo ai grandissimi, e solo in tempi che non bene s'accordano colle nostre tendenze e aspirazioni attuali, è concesso il dono di vestire degnamente un'astrazione pura fuori del visibile e del riconoscibile. Al sentimento, alla fantasia, all'arte degli antichi che studiò ed amò sempre, Michelangelo congiunge il sentimento e la fantasia di Dante. L'allegoria è per lui, come per Dante, massimo tra gli allegoristi, un coefficiente poetico validissimo dell'idea, e non mai fredda finzione. Nel mondo astratto vede luminosamente quanto noi vediamo nel mondo reale. L'arte plastica lo portava con forza invincibile alla personificazione; spontaneamente riproduce poi o tenta riprodurre nel verso i fantasmi evocati nell'esercizio dell'arte a lui più famigliare. Ond'è ch'egli, senz'avvedersene, varca più volte i limiti possibili alla poesia, e s'illude che il verso riproduca quella figura vista da lui entro la pietra informe.

La fantasia non posa, e crea e plasma instancabile finchè il grande ha un soffio di vita. La notte or vanta il sonno e l'esser di sasso, e prega di non esser destata da voci importune; or ha sembianza di donna, che mozza ogni stanco pensiero, come parca che tronca il filo della vita; or è una sol cosa con Febo, che « non torc' e non distende | D'intorn' a questo globo fredd' e molle | Le braccia sua lucenti ». Morto e reso alla divinità il padre amato, nulla più verrà a turbare la sua pace eterna; fortuna e il tempo non tentano oltrepassar

la soglia del cielo: « Nube non è che scuri vostra luce, | L'ore distinte a voi non fanno forza. | Caso o necessità non vi conduce ». L'idea prima, amplificata a grado a grado, avvolta nell'onda delle idee successive, si specchia nella personificazione, che muta d'attributi ed oscilla di forme coll'oscillare ed ingigantire del pensiero, sì che a noi più volte non è dato di afferrarla. Che vorrà propriamente significare nell'intenzione di Michelangelo lo smisurato gigante che ha un sol occhio, come Polifemo, e il capo ha « prossim' a le stelle », « e chome 'l ciel fa pari alla sua fronte, | In terra al pian col piè fa ogni monte »; e chi sarà mai la nutrice di questo mostro, la « gran vechia, pigra e lenta », che l'« arrogante, temerario e cieco ardir del gigante conforta e sempre rassicura », e non si empie mai « per cibarsi a tutte l'ore »? Le figure plasmate su concetti astratti pullulano ancora nella mente di Michelangelo quando scrive l'ultimo frammento in ottava rima; con audacia incredibile, superiore all'ardire di Dante medesimo, superiore di gran lunga alle proprie forze poetiche, egli vuol dar corpo e figura particolare ad ogni concetto astratto, ad ogni denominazione persino; non gli basta ritrarre, rammentando qua e là le personificazioni dell'Ariosto nel suo poema, la figura del Vero, che « povero e nudo e sol se ne va » « fra la gente umile », quella del Falso che va « vestito d'oro e di vari richami », e solo ai giusti muove guerra, l'Adulazione, piena d'affanno, la Povertà, lieta nei suoi « panni rozi e bigi », simile alla Povertà di Giotto in Assisi; alle personificazioni della Ricchezza, dell'A-

varizia, della Superbia, della Frode, della Discordia, della Bugia, s'aggiunge ancora quella dell'Avere, del Dare, del Dubbio, del Forse, del Come, del Perchè. E si capisce come l'artista poeta, oppresso dai fantasmi evocati dall'accesa fantasia, torturasse indarno il verso per raggiungere la forma poetica vagheggiata. Immerso com'è nel regno dell'astratto, circondato da ogni lato da un fitto bosco di allegorie e di simboli, egli non vede scampo nè uscita; simile al viandante che, dopo erto cammino, si vede all'improvviso una giogaia densa e compatta di fronte, e monti che al cielo s'estollono, dove è follia procedere.

Il perpetuo avvicendarsi di nuove idee, il vertiginoso volo della fantasia, gli affetti impetuosi che balzano dal cuore, come lava da ardente vulcano, contrastano fieramente e tragicamente coi mezzi di cui l'artista, poco esperto nel maneggio del verso, poeta d'istinto e non di scuola, dispone, per riprodurre la visione poetica interiore che lo soggioga. Chi può dire quante volte nella cruda lotta egli vedesse reciso il filo del pensiero, troncato il volo dell'immagine, tramortita la passione nel cuore, e maledicesse il verso, ch'egli cercava e non trovava, e che adorava pur sempre, come conforto d'ogni sua afflizione, mentr'era il suo carnefice spietato? Chi saprà i concetti sublimi sorti nella mente del Sommo, le visioni superbe naufragate nel vano tentativo di dar loro un'acconcia espressione in rima? L'espressione poetica, indocile al pensiero, ha distrutta la poesia forse più originale ed elevata di Michelangelo, e ridotto a frantumi il

suo Canzoniere. Con la virtuosità poetica e la facilità di vena del Tansillo o d'altri di minor grido, con più esperienza nella tecnica del verso, quest'uomo grandissimo, potentissimo, sincerissimo e profondissimo, ci avrebbe data una lirica pari a quella del Petrarca, di Goethe, di Byron, o del Leopardi. In un secolo, in cui tanto pregiavasi il suono della parola, e si vestiva con gran pompa un simulacro d'idea, Michelangelo tenta esprimere con la parola nuda d'artificio, senza niun fregio esteriore, un mondo di idee suo proprio. Sprezza la cornice, o non la cura; il quadro, l'idea cioè, è tutto per lui. Quella maschia energia che rivelano i suoi marmi e i suoi dipinti è entrata nell'anima e nel corpo delle sue rime. Con la potenza di Dante condensa il pensiero; e, quando il verso non gli si ribella, l'incide con meravigliosa evidenza. Versato come niuno nel vivo della plastica, lavorando più di scalpello che di penna, mette inesorabilmente a nudo anche ogni forma poetica; e sì le lavora, e sì le macera, da renderle talvolta poco più d'uno scheletro. Faceva ogni sforzo per dare grazia, leggiadria, armonia e nitida forma al verso; e, con pazienza infinita, stupefacente davvero in quest'uomo impazientissimo, tentava e ritentava ogni possibil forma che apparivagli conveniente al pensiero. Martella la frase; pulisce e ripulisce ed assottiglia il verso sì da frangerlo talora; sceglie e rifiuta, crea, muta e distrugge, fonde e trasfonde, varia a più riprese, dieci e fino a tredici volte, un medesimo sonetto. Da questo tormento eterno esce un verso tormentato, secco, aspro e duro, raramente un verso levigato e piano, ele-

gante ed armonioso. Lo studio delle varianti delle poesie michelangiolesche sugli autografi può solo offrire la misura della lotta combattuta dal grande nel suo interno, lotta che costò a lui sangue più che a qualsiasi altro poeta d'Italia.

Anche la rima, sovente riluttante all'idea, gli dà grande travaglio. Senz'avvedersene, ripete più volte una medesima immagine; procede a sbalzi, tronca il pensiero, mutila il periodo, poco importandogli se tra un verso e l'altro rimane una grande lacuna, un'ombra grande in mezzo a grandi sprazzi di luce. Altri poeti, come l'Ariosto, camminano lieti e spediti, non incespicando mai, cogliendo fiori per piagge amene, per orti e per giardini; Michelangelo è sempre per dirupi, per travagliose strade; e si ferisce, e s'insanguina il piede ad ogni passo; più inoltra, più la via è ingombra; ma il titano, finchè può, di balzo in balzo s'avventura, abbatte gli ostacoli, toglie un masso dopo l'altro, per farsi strada, e li precipita al basso; poi, sfinito, si posa.

O io m'inganno, o costui, malgrado lo sforzo e la lotta continui, i limiti posti all'arte sua, l'opera poco variata e tutta a frammenti, è dei poeti d'Italia chi più nell'anima si avvicina a Dante. A me, leggendo e rileggendo i suoi versi, è sempre parso di avere innanzi una nuova manifestazione dello spirito di Dante. Ognuno sa lo studio che Michelangelo pose alla Commedia; ma a pochi è nota l'impronta che Dante ha lasciata nella creazione poetica del sommo artista; e non bene ancora s'è detto dei vincoli che intimamente univano i due grandi Fiorentini, animati da un medesimo

soffio della divinità, frementi entrambi negli scatti improvvisi, fulminei della passione, con un sentimento centuplicato per i dolori, le miserie e le poche gioie umane, ed una fede radicata nel cuore, che scoteva loro ogni fibra, una fantasia accendibilissima, e che prontamente e a volo vestiva d'immagini il pensiero ardito e dava vita all'astratto, una tendenza al grave, al sublime e all'eroico; nascondendo entrambi, sotto parvenze rigide e austere, gli affetti più teneri, irresistibilmente attratti dalla bellezza eterna, mescolando, nell'arte sincera ed umana, l'umano col divino, traendo la terra nel cielo, e il cielo nella terra.

Umile e con pietoso raccoglimento Michelangelo s'inchina, pieno d'amore, in due sonetti a Dante, « lucente stella, che co' raggi suoi | Fe' chiaro a torto el nido », ove egli pure ebbe i natali, all'uomo superiore ad ogni encomio, che non ebbe simili nè maggiori; e sdegno lo prende contro il popolo che mal ne conobbe l'opera e il dannò all'esilio. « Fuss'io pur lui », esclama, « c' a tal fortuna nato, [Per l'aspro esilio suo con la virtute | Dare' del mondo il più felice stato ». E noi, che nell'arte e nel pensiero di questi due grandissimi vediamo quanto di più elevato e nobile possa concepire la mente, amiamo figurarci Dante e Michelangelo insieme congiunti, pensosi ancora e in disparte, non turbati da altri spiriti, radianti di viva luce, assorti nella contemplazione del bello, che ha Dio in sè, in luogo ove ogni tumulto tace, e ove l'intelletto umano, frale di forze, non accede.

MICHELANGELO e DANTE

(L'INSPIRAZIONE DANTESCA NELLE OPERE DI MICHELANGELO)

Studi e coltura di Michelangelo. - Gli antichi. Dante. - Il Platonismo. L'anima eroica e piagata dell'artista.

Nessun artista più di Michelangelo sconcerta, frange e annulla gli apprezzamenti e le divinazioni dei critici. Come accedere alla sua sfera solitaria, scrutare, intendere l'energia creativa del Titano, sempre fuori della nostra natura? La stirpe degli eroi era quella sola che conveniva al suo plasmare gigantesco, con l'ardenza vulcanica dell'anima, impossibile a contenere. Idea e si foggia corpi erculei; e vi pone una sostanza spirituale tutta sua, nuovissima, il cruccio, lo spasimo, la gravezza e tenebrosità del suo pensiero. Vede, studia, anatomizza, con pazienza sorprendente nell'uomo impazientissimo; ma quando opera fuori degli abbozzi, la visione esteriore subito gli è trasfusa dalla visione interiore, la sola decisiva, sempre possente e tiranna. Riconosce come suoi maestri gli antichi, e vagheggia un ideale di armonia e di bellezza ellenica;

e qualcosa veramente dell'antica freschezza e gioconda gagliardia trapela nei marmi e negli schizzi di gioventù; ma, avanzando negli anni, nulla può opporsi al fremito della sua individualità; gli Dei invocati tramontano; il sorriso gli si trasmuta in gemito, la calma in irrequietudine tormentosa; e debbono contorcersi nel dolore le membra de' suoi eroi, vissuti in perpetui affanni, senza mai pace. Con una religiosità interiore profondissima e senza esempio nel suo secolo, invasa la coscienza dei misteri della sua fede, accesa ai sacri Vangeli, quando si crea le sue Vergini, i suoi Santi, i suoi Profeti, si sottrae, cupo e sdegnoso, agli inni e ai cantici della Chiesa, di cui celebra le sconfitte e ricorda i perpetui smarrimenti. Quella sua intensità di vita lo rende estraneo a quanto ferve e s'agita attorno a lui; e pare non lo preoccupi la vita de' suoi contemporanei, e astragga da ogni evento, e non curi, soffrendo e creando, questo arcano volgersi dei mondi entro il tempo e lo spazio.

Dal particolare assorge istintivamente all'universale; e l'arte sua, quel suo scolpire i corpi atletici anche ne' dipinti e negli affreschi, il plasmare e vivificare nel concreto, lo porta, per un prodigio di natura, ai simboli eterni. Le sue creature sdegnano ogni affinità e somiglianza cogli uomini comuni. Nascendo, quale luce le colpì? Dov'ebbero forma e respiro? Sono esse di questa terra? Il mistero le involge; dolorano; meditano assorte, con uno spasimo contenuto; e noi deliriamo, mossi a voler dar ragione del loro soffrire, a indagare l'essenza del loro pensiero.

È appunto la misteriosa profondità delle creazioni michelangiolesche che seduce ed anima lo stuolo degl'interpreti importuni e chiassosi. Entro i silenzi altissimi dei mausolei e delle tombe apriamo la nostra palestra esegetica, e ci concediamo ai capricci e alle orgie del nostro intelletto. Questa nostra curiosità febbrile, invincibile, non affliggeva i contemporanei di Michelangelo. Vedevano correre alla vita i fantasmi sorti nell'immaginazione ardente; godevano, ammiravano, non curavano il pensiero ascoso che covava nelle atletiche figure uscite dai massi marmorei, o vivificate nei dipinti e negli affreschi; sentivano un fremito insolito dell'anima, una vitalità interiore non mai comunicatasi alla materia inerte, irrigidita e morta; non si davan briga di chiarire misteri e segreti; più in là della commozione propria, veemente e profonda, non domandavano. Il furore d'interpretazione è conquista modernissima, manìa d'oltr'alpe in gran parte. Attratti un tempo dall'opera di Dante, i critici germanici, da alcuni decenni in qua, si sono impossessati dell'opera di Michelangelo; e tentano sviscerarla, prodigando dottrina, acume e sottigliezza, empiendo grandi volumi. In pochissimi — forse nell'unico Justi — è l'intuito geniale, la vera ed intima penetrazione; i più consumano fatiche enormi e continue, quando non si compiacciono di un funambulismo critico, che spacciano come vangelo di verità; più si discostano dall'intendimento sereno dell'opera a cui si aggrappano, e più si ritengon vicini a sviscerarla; disdegnano le interpretazioni altrui, fierissimi della propria che azzardano; e quasi non imma-

ginano che le creazioni di centuplicata vita alle mille anime che le contemplano presentano necessariamente mille aspetti; non sanno che la vita più intensa illanguidirebbe se non la coprisse e proteggesse il mistero. Il fascino maggiore della « Malinconia » del Dürer non deriva forse dall'arcana profondità della sua concezione? Vi potrà essere mai chi riesca a rimuovere ogni dubbio, e soddisfare ogni curiosità, offrendo l'« unica » « vera » interpretazione? (1).

Già infastidivano Michelangelo gl'importuni che l'interrogavano sui secreti della sua arte, e volevano in ogni figura simbolica un significato chiarissimo e palese; uscire dal santuario della sua anima, offrirsi agli occhi di tutti, esporsi al giudizio delle turbe, del volgo cieco e insano, era per lui inenarrabile tormento. Lo lasciassero in pace; non lo destassero ai rumori del mondo! Pareva si compiacesse degli enigmi che prodigava; e perchè non si attentassero i profani a svelarli ed a spandere la gran luce della loro sapienza, oscurando a lui l'intima, possente e precipitosa visione, distruggeva senza pietà i documenti più validi del suo lavoro e della sua preparazione; bruciava carte e schizzi; sopprimeva la maggior parte delle sue scarsissime effusioni; e occultava anche i frammenti e le rovine delle sue

(1) Anche sugli enigmi del Dürer si sbizzarrirono per secoli i critici. Or ricordo i saggi di C. GIHLOW, *Dürers Stich Melencolia und der Maximilianische Humanistenkreis* (« Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1904); e di D. J. A. ENDRES, *Deutung der Dürerschen Melancholie* (« Münchener Gesellschaft für christliche Kunst », 1913).

liriche. Le poche lettere scritte in tre quarti di secolo non dovevano essere che carte d'affari; solo a tratti qualche grido, qualche vituperio lanciato, o una parola tenera uscita dal gran cuore in tumulto. Lasciava che corressero i diluvi di parole sulla natura e le preeminenze, sulla teoria della sua arte divina; mai lo pungeva il bisogno di comunicare quanto al di dentro gli ferveva, di ridire i pensieri che gli turbinavano nella mente; non voleva nessuna teoria alla sua pratica; asciutto, rigido, austero, e sempre più incomunicabile quanto più declinava negli anni. Insofferenti del suo riserbo, gli amici, gli artisti letterati s'illudevano di trarlo alla cerchia loro; e immaginavano dialoghi, orazioni e discorsi del gran solitario, per conforto e ristoro proprio, un piacevole respiro al silenzio chiuso e terribile.

Come fieramente si sdegnerebbe l'artista titano dell'affaccendarsi presuntuoso e insistente dei moderni scovritori di enigmi e scioglitori di indovinelli, che gli torturano e disseccano l'opera, per amore della sagacità vantata e della sapiente penetrazione! Al godimento dell'arte, risolutamente soppresso, sostituiscono costoro un martellare dell'arte incessante, spietato, e il voluttuoso godimento della propria scienza, che illumina sì bene e con tanto profitto. Leggo solo ora un dialogo dello Steinmann, che s'aggiunge al suo operone sulla Sistina, e al saggio più modesto sui secreti delle tombe medicee; e mi rallegro ancora che l'amico mio d'un tempo tanto si compiaccia di contrapporre l'indifferenza di noi italiani, per l'esegesi critica, alla curiosità indagatrice dei sapienti germani, che dovrebb'essere pro-

fondità: « Ich weiss, wie viel euch Deutschen bei aller Kunst der Inhalt bedeutet. Uns Italiener entzückt die Form » (1); e, forte di questo gran privilegio di natura, s'immagina di giungere alle « ultime intenzioni » di Michelangelo, studiando gli abbozzi, i modelli, le lettere. È innegabile che l'esercitarsi ostinato dei critici più zelanti ci scuote talvolta dal torpore, stimola la nostra curiosità, ci spinge al lavoro. Non ci sorprendessero i più col fanatismo e l'esclusività delle loro elucubrazioni, la fissità e l'arroganza de' giudizi; non si corresse alle interpretazioni più cervellotiche colla forza dei preconcetti e la tirannide de' pensieri costrutti, radicati e saldi, innanzi all'esame stesso dell'opera, obbligando l'artista alla docilità più remissiva ai canoni esposti, giammai sognati, giammai avvertiti nell'impeto della creazione!

Balenava già nel '500 certa affinità spirituale tra Michelangelo e Dante; colpiva quella tendenza al grave e all'eroico, quell'aspirazione all'eterno, la preoccupazione etica assorbente, il sanguinare del-

(1) E. STEINMANN, *Das Geheimnis des Meisters* — « Deutsche Rundschau », luglio 1908. In questo dialogo, presuntuoso quanto infantile, e certo ispirato da un dialogo ne' *Marmi* del DONI, ricordato nelle *Vite* del VASARI, il Fiorentino si asservisce supinamente alla scienza esegetica del tedesco: « Ich fühle, dass ich mich noch heute für überwunden erklären soll » (p. 29). — Alla « grübelnde Phantasie des Meisters » risponde l'ammirevole fantasia scrutatrice del germano omnisciente. Gran peccato non si possa ritenere Michelangelo, incompreso dai suoi connazionali degeneri, tedesco addirittura.

l'anima per le miserie e i triboli di quaggiù. Il Varchi, il Lenzoni, il Vasari, il Giambullari, il Giannotti, il Condivi, il Lomazzo recavano testimonianze, tutte vaghissime, dello studio indefesso che l'artista faceva della « Commedia », da lui saputa a mente, dicevasi, intesa e « posseduta » meglio che da qualsiasi altro. Questo meraviglioso sapere, questo amore intenso dovevano necessariamente riflettersi nelle opere michelangiolesche uscite di getto, o con travaglio e strazio, per tre quarti di secolo. Dai cieli dell'arte di Dante dovevano piovere immagini e figure alla fantasia di Michelangelo. Quali immagini, quali figure nessuno diceva. Si intuiva vagamente. E le orme di Dante pareva dovessero tutte rivelarsi nel solo « Giudizio ». Caronte che tragitta le anime lasse e nude sulla riva malvagia; Minosse avvinghiato, che tacito compie il terribile suo ufficio; pene e tormenti inflitti ai dannati, come voleva l'inferno dantesco. Altra ispirazione dal divino poeta non si scorgeva. Nei peccatori giù travolti nell'infernal bufera come riconoscere le sembianze e gli atteggiamenti dei malvagi stessi, gettati da Dante ne' suoi baratri e nelle sue bolgie? E come discernere tra i redenti e sollevati all'alto dalla giustizia divina l'immagine medesima degli eletti che Dante destinava alla beatitudine eterna?

Le generazioni che seguirono per oltre due secoli non curarono di sapere più innanzi e di vedere luce piena negli abissi delle creazioni dell'artista audace. I paralleli fra Dante e Michelangelo si succedevano in ogni terra; placidi e innocenti trastulli di una facil cri-

tica, scorrente all'epidermide delle cose (1). I misteri rimasero misteri, gli enigmi, enigmi. E sul gran dramma della Sistina calavano sempre più cupe e nere e caliginose le ombre. Ci vedevano molti infuso lo spirito di Dante. A Zacharias Werner il « Giudizio » appariva « eine wahre gemalte Dantesche divina Commedia » (2), precisamente come al Lomazzo che, nel '500 ancora, riteneva Michelangelo operare « a guisa d'un Dante pittore ». Giudicano Michelangelo coll'occhio attento alla « Commedia » dantesca: il Fuseli, nelle lezioni famose (« Lectures on Painting », 1801), il Duppa, nella vita del grande che tracciò (1806) (3). Ed è al Foscolo

(1) Già il LENZONI, a mezzo il '500, offriva il suo parallelo fra Dante e Michelangelo. Ricorderò ora, di sfuggita, i confronti di ANDREA RUBBI (ultimi decenni del '700); del FOSCOLO (nell'articolo sulle *Poesie di Michelangelo*, che citerò in seguito); dello STENDHAL (nell'*Histoire de la Peinture*); del TAYLOR (*Michelangelo considered as a Philosophic Poet*, 1840); di D. VALERIANI (*M. e D.*, nell'« Antologia » del Fossombroni, 1843); di LAFAYARD DE CALEMARD (*D., M. et Machiavel*, 1852); di M. CARRIERE (*M. und D.*, in « Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft », 1869); del KLAZKO (1874); di E. FATTORI (1875); di G. FRANCIOSI (1882); del THAUSING (*Leonardo, Michelangelo und Dante* — « Wiener Kunstbriefe », 1884); di G. THOMAS (1892); di A. MATALONI (1899).

(2) *Fragmente eines Tagebuches vom 9 December 1809 bis 31 Januar 1810*, in « Ausgew. Schriften », Grimma, 1841, XV, 21. Circa un secolo dopo Michelangelo sembrerà a W. UHDE (*Am Grabe der Mediceer...*, Dresden, Leipzig, 1896) un interprete meraviglioso del pensiero di Nietzsche: « Die Bilder der sixtinischen Kapelle muten mich an wie eine gewaltige Illustration des Zarathustra ».

(3) In certo *Discourse of the Dignity*, JONATHAN RICHARDSON, scriveva di Michelangelo, verso il 1719: « He was a Dante in his way, and he read him perpetually ». « Michael Angelo was the Dante of Art and Dante the Michael Angelo of Poetry », così ancora il TAYLOR, verso il 1840, nel suo saggio citato, p. 640. Il TAINE, nel *Voyage en Italie*, ricorda le magiche figure michelangiolesche della Sistina, e osserva che M. « avait l'âme de Dante ...; il a passé sa vie à étudier le corps humain ». L. IDELER, in una introduzione al suo *Handbuch der italienischen Sprache und Literatur — Poetischer Teil*, Berlin, 1824, pp. 22 sgg., parlava di Dante e soggiungeva: « Michelangelo schöpfte aus seinem Gedicht mehrere seiner erhabensten Ideen ».

che ancora dobbiamo un preludio vero agli studi delle derivazioni dantesche nell'opera di Michelangelo, compiuti lassù tra gl'Inglesi. Stendeva, verso il 1826, un anno prima che lo Stendhal divagasse nella « Histoire de la peinture » sugli influssi di Dante, un suo articolo sulle « Poesie di Michelangelo », accolto nella « Retrospective Review » (1); e qui, con un tremito dell'anima sua, sensibilissima, celebra i « vigorosi concetti », espressi « con lo stile di Dante », nelle Rime che esamina (« così l'uno come l'altro di questi Soli d'Italia attinse luce al sacro fonte del divino Platone »); qui avverte come Michelangelo fosse penetrato dall'« intimo spirito » di Dante e adombrasse nei sonetti la sublime figurazione dell'amore platonico dell'Alighieri:

(1) Avrei dovuto ricordare nelle aggiunte che io feci ai due vol. del TOYNBEE, *Dante in English Literature*, nel « Bull. d. Soc. Dant. », N. S., t. VII, questo articolo foscoliano, che riprodusse, tradotto, la compianta E. LEVI, nella « Nuova Antologia », del 16 luglio 1913 (*Di alcuni scritti di Ugo Foscolo sconosciuti in Italia*). — Fugacemente accenna al giudizio foscoliano su Michelangelo E. DONADONI, *Ugo Foscolo prosatore, critico, poeta*, Palermo, 1910, p. 390.

« non fa meraviglia perciò che il Buonarroti, che fu detto il Dante della pittura, traesse dalla poesia e proprio dalla Divina Commedia alcune delle sue più sublimi rappresentazioni, così nella pittura come nella scultura. Senza dire del gran dipinto del Giudizio Universale, nel quale l'ardito suo pennello impresse sui volti i colori terribili coi quali il Poeta dipinge quegli sciagurati spiriti ignudi ». E tocca delle due statue del sepolcro di papa Giulio, che raffigurano la vita contemplativa e la vita attiva, secondo il concetto dantesco. Riaccosta a Dante anche la « Pietà »: « l'opera nella quale Michelangelo mostrò veramente che il suo spirito era per così dire una emanazione di quello di Dante è quella di Nostra Donna della Passione che guarda con cigli asciutti il Figlio. L'espressione è così lontana da pianto o da dolore, imaginando l'artista così il vero e filosofico significato della sublime preghiera nell'ultimo canto del Paradiso: Vergine Madre, ecc. ». Dalle rime, come dalle tele e dai marmi, emana « come una pallida luce di mestizia, e di estremo scontento delle cose di questo mondo ». E il Foscolo pur notava l'affinità intima de' due spiriti: « mai due anime s'accordarono come queste in armonia perfetta, tanto se si osservi la fiera e terribile natura del loro imaginare, quanto l'elevatezza dei loro sentimenti e la perfezione delle loro rappresentazioni. La sete di gloria, la coscienza del proprio valore, lo scherno della cieca volgarità, un disgusto continuo delle cose di questo mondo, e un incessante anelito, quasi uno sforzo, di salire alle misteriose beatitudini

del Cielo, si possono vedere mille volte nella vita e negli scritti di entrambi questi illustri Italiani ».

Ma è pur sempre dai cenni fuggevolissimi degli scrittori cinquecentisti che i biografi di Michelangelo, dall'Harford al Grimm e al Symonds, attingono le poche notizie sui rapporti tra i due sommi e il tralucere dell'alta concezione del poeta nell'opera gigantesca dell'artista. Tutte di poco rilievo le derivazioni scoperte dagli studiosi del secolo tramontato, rimpetto a quelle che ora si annunciano, portate dalla marea crescente degli studi michelangioleschi. Nel poema di Dante trovarono ormai i critici della Germania più dotti e ferventi la magica guida che ci conduce a tutte le profondità dell'arte di Michelangelo. E passano o si vedon passare sulla volta e nel grande affresco dell'altare della Sistina legioni di eroi della « Commedia »: profeti, e sibille, e santi, e beati, visionari e contemplanti, uomini d'azione, i caduti dalla giustizia divina, tormentati e tormentatori. Priva di fondamento è la notizia di una illustrazione minuta aggiunta da Michelangelo ai canti della « Commedia » e perduta in un naufragio; l'illustrazione vera, prodigiosa, di ben altra efficacia del commento grafico lasciato dallo Stradano, dallo Zuccari, dal Botticelli, dal Signorelli, è quella prodotta negli affreschi e nei marmi del sommo artista, soggiogato dallo spirito di Dante, stretto all'opera sua come ad ara di rifugio nelle tempeste della vita. La creazione dantesca si è rinnovata; altra forma prese per manifestarsi al popolo d'Italia e al mondo.

Appena era nota l'opera bella e sagace di Karl Justi

su Michelangelo, non estesa ancora per sventura al « Giudizio » (1), non ingombra di paragoni soverchi con Dante (2), il Kallab lancia alla ventura la sua interpretazione novella dell'affresco gigantesco (3); interroga i colossi, le sfingi, i secreti, i misteri; e vede riprodotti non solo l'alto pensiero di Dante, l'audace visione, l'etica dottrina, il simbolo, l'allegoria fondamentale, ma rovesciato addirittura nel dramma nuovo il dramma dei tre regni dell'oltretomba dantesco; gli eroi michelangioleschi non confusi colle turbe appaiono tolti in massima parte dai cieli, dai gironi del Purgatorio, dagli abissi dell'Inferno di Dante; non avevano nome, ora l'ottengono. Sagacità e destrezza di un critico, spentosi nel fior degli anni, sprecate ahimè nei mecca-

(1) *Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen*, Leipzig, 1900. Solo un decennio dopo il sagacissimo JUSTI mandò in luce il 2° volume: *Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke* (Berlin, 1909), col cap. *Das Weltgericht* (pp. 307 sgg.), e quello pure assai notevole che chiude l'opera, *Mensch und Künstler* (pp. 361 sgg.).

(2) Sono superficiali alquanto gli accenni a Dante e alle « visions radieuses ou terrifiantes » tolte dall'artista alla *Commedia*, nello studio di L.-L. CHAPON, *Le Jugement dernier de Michel-Ange*, Paris, 1902, pp. 42 sgg.; pp. 51, 70, 72. — Il giudizio di M. REYMOND, *Michel-Ange*, Paris, 1906, doveva essere assai sbrigativo. Così per la volta della Sistina (p. 44): « Ce n'est plus la *Giostra* ou les *Canti carnascialeschi* que M.-A. lira désormais, mais le Dante et la Bible ». E per il *Giudizio* (p. 93): « Il a lu la Divine Comédie, mais il a oublié le paradis pour ne se souvenir que de l'enfer ».

(3) *Die Deutung von Michelangelo's jüngstem Gerichte*, in « Beiträge zur Kunstgeschichte Franz Wickhoff gewidmet », Wien, 1903, pp. 139 sgg.

nici raffronti, facili a moltiplicarsi, senza coglier nel segno l'incontro vero della creazione dei due sommi, la trasfusione operata dall'artista del mondo poetico postogli da Dante in cuore, e senza penetrare, s'intende, nell'impenetrabile. Ma la spinta ad una nuova ricerca era data; e l'interpretazione degli enigmi michelangioleschi seguì per quella china. Si vedono diradarsi le ombre; si afferrano gli occulti pensieri. Lo Steinmann (1) aggiunge i suoi confronti a quelli del Kallab, certo preziosi per la storia dell'anima di Michelangelo, certo osservabilissimi, perchè s'intenda e si ammiri « die glorreichste Verherrlichung, die ein Genius jemals durch einen anderen gefunden hat ». L'inno sollevato alla liturgia da Martin Spahn, il deliberato proposito di tutto spiegare e tutto sviscerare, interrogando i canti della Chiesa, è distrazione breve e di poco momento dallo studio delle fonti dantesche. Ma lo Spahn ha pur visto nella gran volta riprodotto il limbo di Dante, che ancora sfuggiva e nemmeno immaginavasi dai più accorti e saggi (2). E mentre il Thode, nei volumi di aggiunta ad un'opera sua vastissima su Michelangelo, stendeva

(1) *Die sixtinische Kapelle*, München, 1905; cap. VI: *Michelangelos Verhältnis zu Dante*; cap. VII (p. 569 sgg.): *Dantes Einfluss auf das jüngste Gericht*.

(2) *Michelangelo und die sixtinische Kapelle*, Berlin, 1907, pp. 38 sgg.; a pp. 128 sgg. un raffronto verboso e insignificante tra Michelangelo e Dante. Su *Michelangelo und Dante* lo SPAHN già aveva scritto nel « Tag », n. 205 (24 aprile 1906) un articolo che a me sfugge.

una specie di catalogo di tutte le derivazioni dalla « Commedia » scoperte, e degli indovinelli chiariti, tracciava come una risultante dei giudizi altrui, pazientemente raccolti e allineati, e, agli ardori danteschi dei colleghi, opponeva il gelo e il piombo della sua moderazione, l'incredulità persino, e poneva la Bibbia al posto usurpato da Dante (1), il Borinski, dottissimo, audacissimo, originalissimo, rifaceva nel cervello proprio e colla scienza propria le indagini compiute; le estendeva, le ingigantiva; fresco di alcune sue lezioni su Dante tenute all'università ove insegna e ove si provò a diffondere le idee espresse in un suo antico saggio (2), trovava in Dante la chiave di tutti gli

(1) *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*, Berlin, 1908. Nel II vol., cap. III-IV, pp. 40 sgg. *(Die Inspiration durch Dante)*, trovi una confutazione delle indagini del Kallab e dello Steinmann. Ai due volumi del Thode, aggiunti alle indagini precedenti, plaudiva lo STEINMANN, in una recensione dello « Zentralblatt für kunstwissenschaftliche Literatur und Bibliographie », 1909, pp. 35 sgg.: « Ueberall ein glücklicher Glaube an die Möglichkeit des Erkennenkönnens auch da, wo ein Heer widerstrebender Meinungen sich untereinander bekämpfen und ihn selbst bedrängen mussten. Vielleicht hätte der Verfasser mit Deutungen und Erklärungsversuchen in diesen kritischen Untersuchungen zurückhaltender sein dürfen... Gerade, weil wir augenblicklich anfangen, der Deutungsversuche müde zu werden, weil wir allmählich einsehen gelernt haben, dass die Vieldeutigkeit mehr alles andere den höchsten Schöpfungen des Genius eigentümlich ist, wirken ja diese beiden Bände mit ihrem positiven Inhalt so erfrischend ».

(2) *Ueber poetische Vision und Imagination. Ein historisch-psychologischer Versuch anlässlich Dantes*, Halle, 1891, su cui si veda una mia recensione nel « Giorn. stor. d. letter. ital. », XXXIII, 106 sgg. Questa prima indagine borinskiana può apparire preludio al volume *Die Rätsel Michelangelos*, München, 1908.

enigmi; vedeva tutta distesa la gran « Commedia » sulla volta della Sistina, nelle opere michelangiolesche della gioventù e in quelle dell'estrema vecchiaia, ovunque una « bildnerische Neuschöpfung » di quanto Dante aveva immaginato e creato, ed un fiorire rigoglioso dell'arte sul tronco robusto, altissimo della poesia.

Sdegna tutti i nuovi commentatori e studiosi di Dante il nuovo esegeta, scrittore arruffatissimo, ma sempre fuori del pedestre e del comune, con un suo spirito particolare, che pochissimi intendono, uomo di grande coltura e di grande penetrazione, ma bizzarrissimo, testardo quanto intemperante nei giudizi, e quindi più atto a sviare che a guidare le menti. Ritengo che l'idea prima di questo suo libro gli nascesse dalla lettura del Landino, che indubbiamente era pur seguito e creduto da Michelangelo. Fissatosi in alcune immaginate derivazioni, accende sempre più la sua visione, allarga la sua indagine, e, dalle traccie di platonismo avvertite nei frammenti della lirica michelangiolesca, deriva un suo stupefacente esame della creazione titanica dell'artista, tutta dominata dagl'influssi di Dante, de' Platonici e Neoplatonici. Poco o nulla possono significare per lui le manifestazioni plastiche della « Commedia » più atte a destare fantasmi e figure nella mente di Michelangelo; sono i concetti danteschi che illuminano e determinano la scelta de' soggetti; e l'artista, che tanto teneva all'assoluta indipendenza dai maestri e modelli vantati, trovasi, per un miracolo operato dalla fantasia d'un critico d'oltr'alpe, ridotto a semplice recitatore della « Commedia » di Dante, da cui mai non si di-

stacca, illustratore delle scene ideate dal poeta, negli affreschi e nei marmi, determinato a sopprimere in cuore la commedia sua, per riprodurre unicamente quella scoppiata in cuore al suo gran mentore. E quasi non avverte il Borinski, ne' suoi furori di analisi e di raffronti, la schiavitù decretata al più ribelle e indomito e libero degli artisti; ride dell'arte vera michelangiolesca e della tecnica di quest'arte; e, mentre condanna il meccanico procedere de' critici che lo precedettero, la « philologische Allwissenheit », per una fatalissima demenza che lo coglie e l'accieca, delira egli stesso, pur proclamandosi araldo del vero, negando di aggrapparsi ai motivi esteriori, dicendosi attento alla sola sostanza spirituale, ai « geistige Bezüge »; insiste sulle più meccaniche delle derivazioni, le più strampalate delle corrispondenze, trovando riflessi di pressochè tutti i canti della trilogia dantesca nell'opera dell'artista Titano, che appare mendico, distruttore incosciente della propria individualità (1).

(1) Persino il ricordo ai suoi marmi di Carrara, Michelangelo doveva trovarlo « bei seinem heimischen Propheten» (*Inf.*, XX, 47):

Che nei monti di Luni, dove ronca
Lo Carrarese, che di sotto alberga,
Ebbe tra' bianchi marmi la spelonca
Per sua dimora; onde, a guardar le stelle
E il mar, non gli era la veduta tronca.

Se già il RICCI, nella ricca raccolta, *La Divina Commedia di Dante nell'arte del Cinquecento...*, Milano, 1908, derivava dallo Steinmann una ventina di illustrazioni dantesche sparse nell'opera di

Così, con la scorta di Dante, tutti i misteri si chiariscono, tutti i dubbi si risolvono. Dove le fonti così dette rigurgitano, lasciando perplesso nella scelta il critico, sempre deve imporsi quella dantesca, quella, dice il B., che ha « den Vorzug bei Dante vorzukommen ».

Appunto perchè conscio di sorprendere con una novità singolarissima e la più strabiliante delle scoperte, il critico assume cert'aria di infallibilità, che spaura quando non irrita, e appoggia i suoi verdetti con un: badate che sono fatti e non parole; è verità dimostrata quanto affermo, non semplice fantasia (1); e, a certe

Michelangelo (pp. 122, 134, 137, 193, 209, 226, 235, 291, 296, 305, 307), figuriamoci quale nuova e abbondantissima messe avrebbe tolta dal fantastico libro del Borinski!

(1) Chiama le sue immaginate derivazioni dalla *Commedia*: « sichere Kennzeichen », « gewonnene Resultate », mentre ha pietà e disprezzo delle « wohl gemeinten » derivazioni de' suoi precursori. Dalla sua fede non è chi possa rimuoverlo. Parla (p. IV) di un « tatsächlichen Inhalt »; vanta (p. 6) le « lebendige Quellen authentischer Deutung..., die jedermann offen fliessen »; trova (p. 64) la « endlich richtige Deutung »; (p. 65) una « Ueberfülle derartiger Bezüge »; (p. 61) « mein Gewährsmann ist Dante, diejenige Quelle, die nie ausser Kurs gesetzt werden darf, wenn eine literarische Anregung Michelangelos in Frage kommt »; rileva (p. 72) « die auffallende Tatsache..., dass M.'s geistigen Anregungen aus der Antike... sich durchgängig auch im Dante finden ». Notiamo ancora (p. 136): « den wirklichen Nachweis kann wiederum Dante geben »; (p. 140): « M. hat... durch die Bezüge auf seinen Dichter erweisbar — den Platonischen Gegensatz ... zur Darstellung bringen wollen »; (p. 173): « die innere Anregung hat auch hierzu Dante gegeben »; (p. 253): « dass wir dies so schlankweg behaupten dürfen, danken wir lediglich der Danteschen Galerie göttli-

tavole che riproduce, remotissime da ogni concezione o aspirazione dantesca, pone la scritta incancellabile: Schizzo di un bassorilievo « aus Dante »; « die Reliefs aus Dante im Entwurf der Mediceergräber »; « die himmlische Fürsorge und die Zuflucht des verirrten Kindes bei Dante »; « Centaurenschlacht (Dante, *Purg.* XXIV, 121 ff.) » ecc. Tiranneggiato dalla fissa idea di veder Michelangelo chino ognora sulla sua Bibbia dantesca, per trarne motivi, scene e figure, violenta il significato di molti versi della « Commedia », li traduce, quando gli piace, a capriccio (1). Eppure, que-

cher Reliefs, die uns bisher noch niemals desavouirt hat ». Certa uniformità in certe scene dipinte nella gran volta « hat der Künstler nachweislich unter dem Eindruck solcher Dantischer Vergleiche variirt » (p. 259): certi pensieri espressi nelle tombe di San Lorenzo appaiono « für uns kontrollierbar vertreten durch ein Dantesches Bild » (p. 120). In una sua recensione al *Michelagniolo* del FREY, nei « Monatshefte für Kunstwissenschaft », II, 820, il Borinski afferma risolutamente: « Dass meine tatsächlichen Aufstellungen richtig sind, weiss ich, und die Kunstgeschichte wird es bestätigen ». — Quando io, compiuto appena il breve saggio sul *Giudizio*, visitavo a Monaco il Borinski, e gli parlavo bonariamente delle sue scoperte dantesche e michelangiolesche, sì poco convincenti, egli esplose in un: « Es sind Thatsachen »; e mi voltò bruscamente le spalle.

(1) Dovrei riferire tutte le traduzioni tentate e sommesse all'arbitrio del nuovo interprete; or qui ricordo (p. 137), *Purg.* XXII, 133 sgg.:

E come abete in alto si digrada
Di ramo in ramo, così quello in giuso,
Cred'io.....

Wie eine Tanne abwärts sich verjünget
Von Zweig zu Zweige, also, mein ich, war's
Bei diesem.....

st'ermeneutica dantesca, degenerata troppe volte in follia, è sostenuta da una sì alta coscienza della sua bontà e del suo valore; una sì seria preparazione si con-

---

(p. 197), *Parad.* XXIX, 133 sgg.:

E se tu guardi.....
... vedrai che in sue migliaia,
Determinato numero si cela.

Beachtest du.....
So wirst du seh'n, dass er in seinen Tausend
Eine geheime feste Zahl verwahrt.

(p. 235), *Inf.* XXV, 91 sgg.:

Egli il serpente e quei lui riguardava;
L'un per la piaga e l'altro per la bocca
Fumavan forte e il fumo si scontrava.

Er sah die Schlang'an und sie ihn zur Stunde,
Und da sie beide dampften, Mensch und Tier,
So mischte sich der Dampf von ihrem Munde.

Per lo scopo propostosi bisognava che qui cadesse disteso non già il serpente, ma lo sciagurato trafitto; ed eccovi una versione arbitrariissima, « gegen die mir bekannten deutschen Uebersetzer », e contro ogni retta interpretazione:

Sì pareva venendo verso l'epe
Degli altri due un serpentello acceso,
Livido e nero come gran di pepe.
E quella parte onde prima è preso
Nostro alimento, all'un di lor trafisse;
Poi cadde giuso innanzi lui disteso.
Lo trafitto il mirò, ma nulla disse,
Anzi co' piè fermati sbadigliava,
Pur come sonno o febbre l'assalisse.

---

giunge all'ammassare facile e irresistibile dei raffronti; tanta è la dottrina condensata; così sorprendente è l'elevatezza di alcuni concetti, sprecata e perduta in questo

Da nun erschien, sich wendend wider'n Bauch
Der beiden andern eine Schlang entschlossen,
Schwarzgelblich wie die Frucht vom Pfefferstrauch.
In jenen Teil, der mit dem zuerst genossen
Wir unsre Nahrung haben, sie ihn stach,
Dann fiel der nieder, vor ihm hingegossen.
Er starrt sie an, ohn dass er ein Wort sprach,
Und wie vom Fieber oder Traum bezwungen
Zog er die festgeschlossnen Beine nach.

Nell'Avvertenza premessa alla sua indagine (p. V) il B. vorrebbe togliere il sospetto « als ob ich in meinem Sinne übersetze »; ed è persuasissimo della bontà e dell'efficacia delle sue traduzioni: « Man wird erkennen, dass grade hierin meist der Schlüssel für das Erfassen der künstlerischen Bezüge gelegen ist. Aus den umlaufenden deutschen Uebersetzungen des Dante wäre ich niemals dazu gelangt ». E così, senza uno scrupolo, fa dire a Dante quello che gli talenta, per vantarsi ancora: « Nur muss man... richtig übersetzen »!

S'aggiunga l'inesatta citazione dei versi originali, frequentissima. A p. 105: « Nè so per quel cagion tanto *di* piace »; p. 227: « che 'l folle amador » — per « che fe 'l folle amador », ecc.; p. 273: « or saria Cincinnato *or* Corniglia » — per « e Corniglia », ecc.; p. 274: « Non donne contigiate » per — « Non gonne... »; e un cumulo enorme di errori di stampa e di trascrizione esteso per tutte le pagine del libro lanciato al pubblico con indiavolata fretta. Si corregga: a p. 237, *Purg.* V in *Parad.* V; p. 262, *Parad.* XXIII in *Parad.* XXX; e *Parad.* XXX in *Parad.* XXXIII; p. 145, *Purg.* III in *Purg.* IX; p. 273, *Parad.* XI, 44 in XI, 94; p. 227, *Trionfo d'Amore* III in *Trionfo d'A.* II. A p. 138, nella citazione dantesca, dopo « nol nasconde » si indichi con un segno ..... la soppressione di una terzina; similmente a p. 270, dopo il verso: « Fiorenza dentro dalla mura antica » si accenni alla soppressione di un verso. — Paolo Beni è detto, non

giuoco infantile delle derivazioni, da suscitare anche nei più dubbiosi ad ammettere Dante tutto trasfuso in Michelangelo, una curiosità viva e continua, il bisogno di una risoluta confutazione. Ed è da meravigliarsi che ovunque, nella Germania stessa, il libro borinskiano sia stato accolto con una gran crollata di spalle, e prontamente si sia inabissato nel vuoto della generale indifferenza (1).

s'indovina perchè, « Salonpoetiker ». E dobbiamo avvezzarci alla storpiatura de' nomi: « Ruccelai », « Aldrovandi » (scritto in tutte le guise), « Baptista Alberti », « Gianotti », « Benvieni », « Accajuoli », « Saltorello », e, quasi costantemente, per una ventina di volte, « Savanarola » (sovveniamoci di un rimprovero che fa il Borinski stesso a p. 143: « es ist gewiss kein Druckfehler, da es wiederkehrt »; « Savanarola » ripete ancora il Borinski nella recensione dell'opera del THODE, nel *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXVII, 1914, p. 226, e nell'opera *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, I, 296); « Camuldulenser Gespräche », a p. 104, è una leggera svista; a p. 50 si ricorda il « Povera e nuda vai, Philosophia ». — Delle affermazioni gratuite in questo libro balzano, zeppo di erudizione, facciamo grazia. Ricordiamone una (p. 221): « Savonarola pflegte seine Predigten im Volgare zu halten; sie aber, wie alle seine Schriften, lateinisch aus zu arbeiten ».

(1) Pressochè tutte brevi e insignificanti le recensioni dell'opera borinskiana ch'io lessi (quelle dello STEINMANN e del GRONAU si ricordano nel « Bull. d. Soc. Dant. », N. S., XXI, 97). — Generalmente i critici dell'arte di professione ostentano disprezzo per il loro acuto e bizzarro collega filologo; e non è mai a corto di rimproveri il FREY, che, nell'opera preziosa sugli schizzi michelangioleschi (*Die Handzeichnungen des M. B.*, Berlin, 1909-1911), rifiuta le audaci interpretazioni, e osserva sulla pretesa « Gigantomachia » (p. 37): « B. hat die Rötelskizze falsch analysirt... Man muss zuerst treu erklären, was dargestellt ist, und nicht was man dargestellt sehen möchte. Das ist

* * *

Ai commenti antichi della « Commedia » si è aggiunto adunque quello singolare, meravigliosamente profondo, offerto da Michelangelo. Il pensiero di Dante chiarivasi nell'opera di Michelangelo. Michelangelo rivelavasi unicamente a chi interrogava e comprendeva l'opera di Dante da lui trasfusa, rifatta.

Condannare senz'altro questa ricerca febbrile e pertinace dei riflessi danteschi nell'opera del maggior plasmatore di corpi e d'anime del rinascimento d'Italia (1),

---

ein Grundmangel des ganzen Buches ». — Di proposito il THODE (*Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*, Berlin, 1908, 2 vol.), che raggranella giudizi da ogni parte, con una pazienza senza limiti, disdegna ogni fatica del Borinski, non sempre più delirante della fatica sua propria; e ricorda il volume sugli Enigmi nella prefazione, per subito sbarazzarsene: « Zu spät... erschienen... 'Die Räthsel Michelangelos'..., welch' letzterer Arbeit ich freilich, da ich sie im Prinzip und daher auch in den versuchten einzelnen Nachweisen einer vollständigen Abhängigkeit Michelangelos von Dante für verfehlt erachten muss, förderliche Beiträge nicht hätte entnehmen können ».

(1) Una ricerca assolutamente meccanica delle derivazioni dalla *Commedia*, poggiata sul commento del Landino, rende davvero inammissibile la maggior parte dei raffronti istituiti da H. BROCKAUS, in un saggio che non manca di acume: *Michelangelo und die Medici-Kapelle*, Leipzig, 1909, pp. 39-88, e che ricorderò più innanzi. Poco si preoccupa delle reminiscenze dantesche H. MACKOWSKY, nel suo volume, alquanto divulgativo, *Michelangiolo*, Berlin, 1908. Nel I cap., pp. 7 sgg., trovi un breve raffronto tra Dante e Michelangelo. Sui ricordi danteschi m'immagino non voglia insistere il FREY, continuando la sua dotta biografia *Michelagniolo Buonarroti* (I volume, Berlin, 1907).

sarebbe far torto grave all'acume e alla serietà di propositi di studiosi e dotti valentissimi. Usciamo con essi dalla quietudine letargica e dall'inerzia; il giudizio nostro si sveglia colla curiosità acuita; corrono a vita novella i profeti, i colossi, gli eroi, che giacevan morti nella sepoltura decretata dalla critica, ancella fedele della tradizione; lo sguardo distratto si riconcentra, e scruta, investiga, s'addentra; questioni novelle si agitano; si scoprono particolari nella creazione artistica, nessi, fonti di vita, giammai prima immaginati. Purchè non si degeneri in un arraffare ostinato d'ogni più lontana somiglianza, ritenuta come derivazione vera, e non ci turbi ovunque, nella genesi dell'opera studiata, il fantasma di Dante che s'intromette, e non si ritenga la « Commedia » l'universale pozzo da cui necessariamente attinse l'artista sovrano prima di procedere alla sua creazione individuale. Ancora pare giunga a noi l'eco di una « lezione » del Giambullari: « La grandezza di questo divin poeta, che in molti modi largamente si manifesta a chi l'attende con diligenza, tanto più veramente è mirabile, quanto più nella sua « Commedia » abbondantissimamente si trova da satisfarsi e da contentarsi in qualunque si voglia cosa che intrattenere e dilettar possa la mente umana ».

Pur troppo, la ricerca delle fonti e delle aspirazioni letterarie è divenuta moda capricciosa anche per gli artisti, tolti al loro mondo, alla natura stessa dell'arte loro, staccati dalla loro tecnica, a cui necessariamente debbono avvincersi, e fatti docili illustratori di un mondo altrui che li tiranneggia e li spoglia della loro

vera individualità. La suggestione del letterato o poeta dovrebb'essere continua; parrebbe che, senza un mentore a fianco, l'artista nulla potrebbe inventare e plasmare. Si sopprime così, a cuore leggero, la visione plastica iniziale, e si riduce la creazione artistica ad una esatta traduzione pittorica o scultorea di immagini poetiche balenate alla fantasia altrui. Debbono interamente dipendere dall'ambiente in cui vissero anche i più solitari e ribelli; debbono seguire scuole e ubbidire maestri, accogliere e rispettare una parola d'ordine determinata anche quando s'è fatta nell'anima loro, liberissima, l'unica legge e virtù della creazione. Concedersi a tutte le correnti di cultura e di vita del Rinascimento doveva essere obbligo di coscienza anche per Michelangelo; il meravigliosissimo e continuo studio del corpo umano doveva risultare dal continuo esame delle carte degli scrittori e poeti più rispettati e amati. Dante, Poliziano, i Platonici fiorentini dovevano dischiudere a Michelangelo tutti i cieli dell'arte sua, aprirgli l'Olimpo dei Pagani e quello de' Cristiani. Nè si pensa che il grand'uomo, chiuso in sè, agitato dalle Furie e dai demoni, con quella sua esuberanza di vita interiore, insorgesse per disfarsi di questi suoi consiglieri eterni, che gli soffocavano le voci imperiose e misteriose del suo spirito.

In verità, appena è concepibile artista più di Michelangelo indipendente dai modelli vantati, assorbito dal sogno intenso dell'anima propria. Frequenta una scuola per poco, e passa prontamente all'officina dell'arte sua; esordisce inchinandosi agli antichi, ammirandoli, imitandoli, come facevano Donatello, Ghiberti, Brunelleschi; sceglie pur lui, per i primi abbozzi e le statue, i soggetti mitologici favoriti; e certo non poteva disdegnare d'un tratto nè la tradizione impostasi ai suoi contemporanei, nè i suggerimenti che gli giungevano dalla cerchia dei sapienti attivi attorno al Magnifico, suo Signore e protettore. Si provvede di motivi nei primi anni di lavoro; si esercita; la sua espansione come la sua ricettività non è ancora contenuta; lo seduce la grazia e l'armonia ellenica; e un po' del sorriso della bellezza antica rischiara e illumina la sua « affettuosa fantasia ». Le forze sopite al contatto colle opere degli antichi si destano; ma sono forze che condensano, che assimilano, e determinano, con lo stimolo ottenuto, un creare e foggiare originalissimo, col respiro e il fremito di una possente personalità. Sicchè non vi meravigliate di ritrovare prestissimo questo seguace e ammiratore degli antichi, avvezzo a trarre dal suo spirito la sostanza vivificatrice de' corpi che plasma e dipinge, discostissimo dal fare e dall'ideare de' suoi maestri, direste agli antipodi di loro. Inconsapevole lui stesso del tradimento operato, per la forza titanica e despotica del genio, ingigantisce nell'anima le figure delicate che lo colpiscono; offre al mondo l'impronta di una umanità novella; ed è dalle genti nuove preso come segnacolo di ribellione alla schiavitù imposta dai modelli in voga nel Rinascimento (1).

(1) Inutile insistere sulla parte concessa allo studio degli antichi nelle opere dello Justi, del Wölfflin, del Frey, dello Steinmann, del Thode e di altri. Più istruttive del debole saggio del WICKHOFF (*Die Antike*

Pochi spunti e deboli indizi sorreggono necessariamente il nostro studio affannoso delle derivazioni nelle opere di Michelangelo. Anche di fronte ai maestri de' primi anni, agli artisti che maggior potere ebbero su di lui: il Ghirlandaio, il Donatello, il Pollajuolo, il Signorelli, di fronte a un Jacopo della Quercia, che gli era un po' congeniale, Michelangelo si trova isolato, creatore solitario, chiuso nella fortezza del suo io. Certo non passò d'un tratto al pieno dominio del suo stile, all'affermazione più risoluta e gagliarda della sua individualità; e delireremmo supponendo in lui una soppressione della gioventù, che lo distacca e apparta dall'opera dell'età matura. Nelle prime opere riconoscete appena il suo mondo. Ancora non martira il pensiero; ancora non si compie l'ascensione dal naturale e dal semplice all'eroico e al grandioso; ancora è delicatezza, morbidezza e grazia nelle figure; vicini a noi e di sembianze nostre sono gli atleti immaginati. Il raccoglimento e la tacita meditazione non esclude-

im Bildungsgange Michelangelos, « Mitteilungen des Instituts f. oesterr. Geschichtsforschung », III, 1882) sono le indagini di A. GRÜNWALD, *Ueber einige Werke Michelangelos in ihrem Verhältniss zur Antike*, nello « Jahrb. d. kunsthistor. Sammlungen d. a. Kaiserh. », vol. XXVII (1908), fasc. IV, pp. 125 sgg. — Non so che G. HABICH, studioso accorto e sagace, abbia dato alle stampe gli studi suoi sui motivi derivati dall'antichità classica nell'opera michelangiolesca. — Osservazioni curiose e alquanto paradossali: *Michelangelos Inanspruchnahme durch die Antikenfeinde*, trovi nell'opera recente del BORINSKI, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*. I. *Mittelalter, Renaissance, Barock*, Leipzig, 1914, pp. 202 sgg.

vano certo piacere alla vita, l'espansione libera, quell'« allegrezza » venuta poi ad estinguersi nella sua particolare « malinconia ». Restava il verde alla terra, fatta poi arido deserto. E non sempre rifuggiva il giovane dai lieti convegni, dal chiasso e dal riso degli amici; appena gli attraversava la mente quel pensier di morte, che lo domina e lo strugge nell'età avanzata — « non nasce in me pensiero che non vi sia dentro scolpita la morte » —. Erano ancora lontane le esperienze amare, lontani i turbini, le scosse violentissime dell'anima.

E un riflesso di questa gioventù, rannuvolata appena, scaldata ai raggi di un fervido sole, osserviamo negli schizzi e nelle figure che precedono le opere vaste e complesse. È intera salute, giocondità e freschezza nel suo « Giovannino ». La robustezza e fermezza delle linee s'accompagna a tanta agilità e gentilezza. La calma è conservata; e vi allieta e conforta il felice abbandono alla vita. Dalle tue mani, o Dio, uscì pur bella la tua creazione. Nessuna preoccupazione ancora, nessun dolore per gli inevitabili deliri e i traviamenti della stirpe umana che degenera. I fanciulli cresceranno eroi, e adempiranno la missione grave che il destino vorrà loro affidare. Appena ci riesce di fissare qualche data agli schizzi; ma dov'è morbidezza e leggiadria di contorni, atteggiamenti che attestano un sentimento tenero e delicato, come nel risorto che si solleva sul suo avello, in un disegno di Londra (tav. 288 della raccolta del Frey), immagineremo difficilmente l'opera dell'età tardiva, che alla bellezza sostituiva la forza,

alla grazia la pesantezza e la severità austera, terribile. Spariscono man mano le traccie di letizia e di sereno godimento; muore il tripudio, raffigurato nei primi baccanali; fugge il riso (1). Quell'eleganza e flessibilità soave di movimenti che s'ammira in alcuni disegni di Vergini, certo della prima epoca, frutto di una visione od osservazione limpidissima, che muove la mano salda a tracciare rapida le linee più semplici e più armoniche, si perde, s'intorpidisce, col gravare di crucci e d'affanni e l'acuirsi della tragedia interiore, nei tempi di maggior solitudine ed abbandono. I bimbi — quanti ne ideò e plasmò l'artista austero, che non aveva nè famiglia, nè compagni, nessuno in cui si specchiasse il suo aspetto, nessuno che spandesse dolcezza, affettuosità, gioia e sorriso tra gli squallori della vita dura e triste! — appena si concedono al tripudio infantile; soffrono anch'essi la vita più che non la godano, portano il cruccio del pensiero; si stringono alle madri, presagi del dolore che dovrà opprimerli, partecipi, sbocciati appena alla vita, d'ogni ansia e affanno; seri, contenuti; lassù nella gran volta della Sistina, nelle scene famigliari, è passata, non si sa per quale miracolo, un'onda di affetti, che raddolcisce e ammorbidisce il dolore, ed è serbato a tratti il candore della prima innocenza, la freschezza della prima età. Più che spettatori, sembrano pur essi attori nella grande tragedia dell'universo; sanno che quaggiù non è luogo

(1) Impossibile ritenere fattura di Michelangelo certi visi (di fauno?) sorridenti, accolti nel gran corpo degli schizzi (vedi per es. tav. 222).

di trastulli, ma di sofferenze; e non si obliano, non si distraggono, consci della missione che debbon compiere.

È di peso, similmente, nella donna, la bellezza e leggiadria giovanile; e Michelangelo, che è pur preso dal fascino del femminino eterno, e ritrae tanta soavità, tanta grazia e venustà di lineamenti e di forme, non immagina l'idillio e la pace nel cuore delle Vergini, delle Spose e delle Madri; non ricorda nè l'estasi del sogno, nè la contemplazione mite e ingenua; la grande robustezza del corpo cela un gran pianto nell'anima, lo sgomento, la pena del cuore. Eroine, agguerrite per le tempeste e la milizia della vita, portano tacite la corona del martirio. Bisognava che l'artista rafforzasse sempre più quelle loro membra belle e altere, e facesse della donna una Amazzone, di virili propositi e sembianze (1).

Ma come, per un bisogno irresistibile della sua natura, ingrandisce il corpo, ingigantisce l'anima altresì, e s'avvia ad una spiritualizzazione sempre crescente delle sue creature. Il soggiorno a Roma segna come il distacco dalla sua gioventù, la fine d'ogni libera espansione. Ormai gli è forza sdegnare ogni facile e molle affetto, trincerarsi nella sua solitudine. Appena lo toccano i rumori del mondo; appena egli avverte i flutti della vita che s'inseguono e passano. Tutto rinserra e concentra nel suo interiore. Assorto nel suo lavoro,

(1) Spiacemi non conoscere una dissertazione di H. EYSEN, *Das Weib in den Werken des Michelagntolo Buonarrott*, Berlin, 1902.

immerso nella sua meditazione dolorante, si circonda di silenzio e di mistero; non ha amici, e non ne vuole: « Non vi fate amici... di nessuno... se non di Dio ». L'addio ad ogni larva e ameno inganno del passato, il congedo risoluto da ogni piacere e godimento venutogli dall'arte sua divina, è nella « Pietà » che scolpisce, inabissandosi lui stesso nel profondo dolore che ritrae. Una Vergine, impietrita dallo spasimo compresso, che respira la morte del figlio, abbandonato sul suo grembo; una passione vera dell'anima, senza gemiti, senza lamenti, senza pianto; tutto lo strazio interiore, calato negli abissi, occulto agli uomini, incapaci di comprenderlo; la calma marmorea distesa su quello strazio; l'amore che stringe a sè, nel più intimo e doloroso amplesso, la morte.

* * *

Poteva davvero Michelangelo raffigurare con le meraviglie dell'arte sua il maggior trionfo dell'arte dantesca, e farsi araldo della maggior « fortuna » di Dante nel suo secolo? Ai contemporanei si era dischiusa la via all'ammirazione più che all'intendimento del poema dell'oltretomba; dalla « Commedia » traevano ispirazione tutti i peregrinaggi dell'anima concepiti; s'amava contrapporre ai veneratissimi poeti dell'antichità il forte poeta delle vite de' tempi nuovi, insuperabile cantore d'amore, benchè rozzo e scabro nell'espressione, come

lo tacciavano alcuni; le « difese » di Dante mettevano in tacere e in discredito le accuse; e gli interpreti crescevano; e si vantava la gran dottrina, la filosofia profonda, la teologia, la matematica, la poesia stessa. Già il Filelfo profondeva gli elogi nelle letture e ne' commenti; esaltava « la meravigliosa facondia », « il suavissimo et mellifluo eloquio »; assicurava « non essere giammai alcuno altro stato nell'italico eloquio, da cui oltre l'armonica melodia del suo divino poema più universalmente ognuno utilità prendere possa ». A poco a poco si venne considerando la « Commedia » come una enciclopedia preziosissima per la conoscenza dello scibile umano; ognuno avrebbe potuto attingervi con gran vantaggio. Il Borghini usciva dal gregge degli incensatori comuni, per affermare coraggiosamente: « Noi, lasciando le scienzie... ammiriamo l'altezza dell'invenzione atta a comprendere, come era il suo fine, tutte le azioni degli uomini, ogni sorte di vita, ogni specie d'accidente umano; gli affetti espressi miracolosamente, quegli più gravi, e per dir così più tragici, con somma maestà e grandezza, da generare facilmente ammirazione e spavento, ma quei più dolci e piacevoli con una umanissima dolcezza ».

Anche agli artisti si apriva con la « Commedia » una miniera preziosa. Alle figurazioni dantesche, sì espressive e sì plastiche, si accendeva la fantasia; la grande elevatezza morale dell'austero poeta irrobustiva le coscienze. E sorsero presto le leggende di artisti grandissimi capaci di mandare a mente la « Commedia » « tutta quanta ». Quanto si affermò per Michelangelo,

si è pur ripetuto per il Bronzino (1). È indubitabile che pur Leonardo leggeva Dante; ma non correrei col Solmi a ritenerlo studioso assiduo e appassionato di tutte le opere dantesche, più che non lo fosse il Bramante (2). Possibile ch'egli abbia attinto « più d'una volta » da Dante; ma, perch'egli trascrive nei suoi zibaldoni enormi la massima: « Naturalmente li omini buoni desiderano di sapere », si dovrà subito conchiudere ch'egli avesse innanzi il « Convivio », come per altre osservazioni la dubbiosa « Quaestio » ? (3). Tutti in coro ridanno quale vangelo la storiella della rottura fra Leonardo e Michelangelo, cagionata da un cenno imprudente di Leonardo alla valentìa di Michelangelo come interprete di Dante, e dalla sdegnosa risposta che Michelangelo avrebbe dato al rivale, umiliandolo di fronte a un gruppo di Fiorentini. Miracolo davvero

(1) La leggenda è pur ricordata nel saggio di ALBERTINA FURNO, *La vita e le opere di Angiolo Bronzino*, Pistoia, 1902, p. 59.

(2) Un documento curioso, messo in luce da A. LUZIO, nel « Corriere della Sera », 11 sett. 1903, ci rivela papa Giulio II smanioso di addottrinarsi « in Dante »: « ogni sera si fa legere Dante e dichiarar da Bramante architecto doctissimo ». M'è ancora ignoto un articolo di G. NATALI, *Il Bramante letterato e poeta*, nella « Rivista ligure » del 1915.

(3) È arrischiatissimo asserire con E. SOLMI (*Le fonti di Leonardo da Vinci*, Suppl. nn. 10, 11 del « Giorn. stor. d. letter. ital. », 1908, pp. 130 sg.) che Leonardo da Vinci « fu studioso appassionato delle opere dell'Alighieri, e ad esse attinse più d'una volta motivi d'arte e concetti filosofici ». Risolutamente toglierei l'aggiunta: « sarebbe errore affermare che la conoscenza per parte di Leonardo degli scritti danteschi fosse meno profonda di quella di Michelangelo, del Botticelli e di Bramante; certamente fu più estesa ».

che dal campo delle dicerie e delle fole, correnti ai tempi di Michelangelo, questa, non meno delle altre fantastica e bizzarra, sia passata al dominio degli storici, e debba imporsi ormai come assoluta verità (1).

Certo Dante aveva profondamente attratto e scosso il Signorelli; e certo le illustrazioni signorelliane alla « Commedia », negli affreschi della cappella di Orvieto, sono il contributo migliore rimastoci del culto di un artista per il massimo poeta. Quegli affreschi, i tondi, che riassumevano, in una sintesi possente, le scene offerte nei primi undici canti del Purgatorio (2), dovevano sorprendere Michelangelo e convincerlo che nessun altro pittore rivelavasi congeniale a Dante quanto il Signorelli, nessun interprete del sacro poema poteva eguagliare il Cortonese nell'intuito profondo, nella traduzione pittorica viva, istantanea dell'immagine dantesca. — Per due secoli seguivano le

(1) S'impose persino allo JUSTI (*Michelangelo*, « Neue Beiträge »..., p. 155). Meno ci sorprende vederla accolta nei saggi divulgativi, come nella *Vie de Michel-Ange* di ROMAIN ROLLAND (5ª ed., Paris, 1914, p. 87), a cui certo è da preferire il modesto e buon *Saggio su Michelangelo* di A. OBERDORFER, Palermo, 1913.

(2) Alcune rettifiche alla spiegazione delle tavole signorelliane fatta da Robert Fischer e da F. X. Kraus, espone A. VENTURI, *Luca Signorelli interprete di Dante*, nella Miscellanea di *Scritti* dedicata al Renier, cit., pp. 51 sgg. — Fra le aggiunte alla nota indagine del VOLKMANN, *Iconografia dantesca. Die bildlichen Darstellungen zur göttlichen Komödie*, Leipzig, 1897, ricordo le osservazioni di G. SALVADORI, *Le vele d'Assisi e la poesia di Dante*, «Rassegna contemporanea », t. IV (1911); si trovano concetti danteschi nelle quattro grandi composizioni poste sopra l'altare maggiore della Chiesa inferiore d'Assisi.

scialbe illustrazioni della « Commedia », limitate alle figurazioni convenzionali di poche scene, che si riproducono, con stucchevole monotonia, nei testi miniati da artisti di pochissima originalità e vigore (1), e che adornano talora le stampe dell'ultimo scorcio del '400. Il Botticelli medesimo divagava, illustrando; offriva un suo commento artistico, senza un soffio di vera creazione, intenerito a volte dalle scene del Paradiso; sciupava l'energia e la drammaticità della vita dantesca, sì bene intesa dal Signorelli. Abbozzi rapidi e un po' svogliati i suoi, checchè ne dica il Lippmann, che li eguaglia capricciosamente all'« Apocalisse » del Dürer; e potevan servire di preparazione ad una illustrazione vera e concentrata. Eseguiti com'erano per compiacere il Magnifico, è assai probabile che pur Michelangelo li vedesse, e ne rimanesse deluso, persuaso che altro spirito occorreva per render viva, in abbozzi e disegni, l'alta visione dantesca.

Che eseguisse lui una illustrazione dei canti della « Commedia » è leggenda che ormai più non occorre sfatare (2). Negli schizzi e nei disegni rimasti, preda

(1) Si veda l'opera diligente e suntuosa di P. D'ANCONA, *La miniatura fiorentina (sec. XI-XVI)*, Firenze, 1914, p. 23 sgg. del Testo e N. 147 sgg.

(2) Presta ancora fede alla storiella dello smarrimento di un codice dantesco illustrato da Michelangelo il MACKOWSKY, *Michelagniolo*, Berlin, 1908, p. 9. Il RICCI (*La D. C. di Dante nell'arte del Cinquecento*, cit.) pensa ad un'edizione della *Commedia* con postille e disegni marginali di qualche allievo di Michelangelo. — Non so come, nella prefazione a quest'opera (p. V), il Ricci possa ritenere « tutti... implicitamente concordi a riconoscere che l'illustrazione più efficace della D. C. non poteva esser fatta nel secolo del poeta, nè per molto dopo; ma solo quando l'arte, in sicuro possesso d'ogni sua forma, avesse superato ogni ostacolo nell'esprimere i più audaci moti e i più fieri sentimenti ».

alle eterne elucubrazioni de' critici, palestra di esercizi ai più arditi e sagaci, nessuna traccia è visibile di una illustrazione voluta di questa o di quest'altra scena della « Commedia »; ed è risolutamente da rifiutare l'affermazione, ancor timida, del Berenson doversi ritenere uno schizzo del British Museum suggerito dall'episodio di Belacqua nel « Purgatorio » dantesco, (IV, 103): « . . . ed ivi eran persone | che si stavano all'ombra dietro al sasso, | come uom per negghienza a star si pone . . . ». Belacqua che siede e abbraccia le ginocchia, « tenendo il viso giù tra esse basso », è figura che si vuole ad ogni costo riprodotta tra i pigri e sonnolenti di Michelangelo, e che, abbozzata in quel disegno, come ancor suppone lo Steinmann, destinavasi, compiuta e rifatta, al primo affresco della Sistina (1).

Poche e tronche memorie ci soccorrono per lo studio che Michelangelo fece dell'opera di Dante. Lo supponiamo continuo, intenso, esteso dalla gioventù all'ultima vecchiaia; e ci doliamo de' giudizi mancati nelle epistole e nelle memorie tramandate. Sempre ci dobbiamo affidare alle testimonianze vaghissime de'

(1) Dal THODE (II, 383) apprendo che K. EITNER (« Deutsches Kunstblatt », 1857, VIII, 373 sgg.) aveva scoperto non si sa ben quale illustrazione di Michelangelo al 3° canto dell'*Inferno* dantesco.

contemporanei e de' primi biografi. Ci assicurano che leggesse e spiegasse Dante, Petrarca e Boccaccio al suo mecenate di Bologna, e che, negli anni di lavoro meno assiduo e febbrile, dal 1521 al 1523, egli fosse particolarmente devoto al suo ammiratissimo poeta.

Che Michelangelo fosse tutto invaso dello spirito di Dante è innegabile. Guardava in su l'austero uomo al poeta, come a sua lucente stella, e misurava il gran distacco. Nella vita, nella fede, nell'arte, nella sublimità della visione Dante restava solo. Chi mai poteva eguagliarlo? L'opera di Dante profondamente lo scoteva; e la parola, meravigliosamente scultorea, la plasticità somma delle figure abbozzate nella « Commedia », con getto rapido, fulmineo, dovevano irresistibilmente attrarlo, e fecondare con poter magico le proprie creazioni. Incidere per l'eternità come Dante sapeva! Ci immaginiamo i tremiti dell'anima eroica all'aprire il volume sacro di Dante (1). Ma poteva aver egli tutta in mente questa sua Bibbia poetica? Davvero era la « Commedia » il suo perpetuo *vade mecum*, la fida scorta, a cui rivolgevasi quando nella mente stentavano ad accendersi i fantasmi, e le fonti all'intenso e assorto immaginare proprio inaridivano? E che sappiamo del nutrimento vitale sorbito « unicamente »

(1) Il LONGFELLOW (*Michael Angelo. A dramatic Poem*) si figurava Michelangelo assorto nella lettura della *Commedia* divina:

I turn for consolation to the leaves
Of the great master of our Tuscan tongue,
Whose words, like colored garnet-shirls in lava,
Betray the heat in which they were engendred.

dalla trilogia dantesca, quando il titano « nei lunghi giorni di lavoro » dipingeva nella Sistina i suoi giganti (Steinmann, p. 579)? È sì parco di accenni nelle missive asciutte e scarne in cui stendeva la storia delle sue tribolazioni! Chi ad ora ad ora l'inspira e l'infiamma non dice. Appena è un ricordo a Dante (1).

Indubbiamente lo soccorreva il Landino nell'interpretazione de' passi oscuri e astrusi della « Commedia »; e diffidava delle altre guide. Nel maggio del '45, compiuto già il « Giudizio », richiesto di certo nuovo commento a Dante, scrive al nipote Lionardo che tal commento, « d'un Lucchese » (alludeva al Vellutello), « non è molto lodato da ch'intende, e non è da farne stima; nessuno altro ce n'è di nuovo che io sappi » (2).

Il gran discorrere che Michelangelo fa di Dante nei « Dialoghi » del Giannotti, le sentenze lanciate, la di-

(1) Che conterranno mai le misteriose lettere di Michelangelo al Vasari, possedute dal fortunato signore fiorentino, e sì bene sepolte? Le note *Lettere* michelangiolesche sono ora accessibili a tutti nell'edizione curata dal PAPINI *(Scrittori nostri)*, vol. I, II, Lanciano, 1910.

(2) Non so di quali documenti si valga il FREY (*Michelagniolo Buonarroti*, I, 25) per affermare: « Wie richtig ist z. B. sein Urteil über Landinos weit überschätzer Dantekommentar oder über Bembo und den herrschenden Petrarkismus ». — Anche lo JUSTI, *Michelangelo...*, Leipzig, 1900, p. 296, ricorda le letture di Dante dal 1521 al 1523: « In solchen Zeiten der Ruhe machte er Sonette, oder Zeichnungen für Werke deren Ausführung er nie begann, oder las Dante » (Di altri brevi saggi dello Justi su Michelangelo, aggiunti ai « Neue Beiträge », e raccolti in un quaderno: « Bonner Vorträge », 1912, non ho che una vaga notizia).

fesa di Dante per la condanna inflitta a Bruto e a Cassio, tutto mi ha l'aria di una fantasia letteraria, poggiata su scarse, indeterminatissime rivelazioni dell'artista solitario, che ascoltava, assorbendosi nel suo pensiero, ed era parco di parole sino all'esasperazione. Il dialogare veniva di moda nel gran secolo; e dovevano adattarsi i più illustri a servire di pascolo alle invenzioni dei loquaci dialoghizzatori (1).

Posa su tutto un velo impenetrabile. E se Sua Santità, per una ispirazione del cielo, avesse accolta l'offerta dell'artista di fare « al divin poeta » « la sepultura sua chondecente », chi ci assicura che nel monumento eretto avremmo chiarito, senza più ombre, il pensiero di Michelangelo su Dante, e che nei nuovi colossi marmorei non ci turberebbero come nuove sfingi i nuovi attributi e i simboli?

Asciutti, nati da un fremito d'ira per il popolo ingrato di Firenze, i due sonetti michelangioleschi su Dante. Ricordano l'impeto sdegnoso, con cui l'artista, armato della robusta mazza, percoteva i suoi marmi, per trarne ai corpi suoi i muscoli e le vene. Quel

(1) Si veda un sensato articolo di H. TIETZE, *Francisco de Hollanda und Giannottis Dialoge und Michelangelo*, nel « Repertorium f. Kunstwissenschaft », XXVIII, 295 sgg. — Ignoro interamente la natura di un « dialogo di Michel Angelo » che Annibal Caro rimembra al Varchi in una sua missiva romana del 29 maggio 1562 (*Lett. ined. di Annibal Caro*, Milano, 1830, III, 55), e ch'io ritengo decisamente fantastico (« Son dunque specchi d'innamorati li miei dialoghi..., dialoghi giovanili, fatti a sembianza di molti antichi onorati », così SPERONE SPERONI nell'*Apologia dei Dialoghi* — *Opere*, Venezia, 1740, I, 289).

mondo rio in cui non ebbe mai premio il grandissimo poeta, quel nido ove nacque Dante e nacque lui Michelangelo, e che respinse chi tanto l'onora e l'abbellisce, le porte della patria, chiuse a chi trovò aperte le porte del cielo, l'esilio indegno, ecco quanto lo colpisce e l'anima e l'infuria. E, per contrasto, la sublimità di quel reietto, di quell'esule, che dal cielo discende e va ai regni dell'oltretomba, dove le anime espiano, per risalire al cielo, « vivo a contemplare Dio », determinato a recar tanta luce, « tutto il vero lume », a noi che lo vediamo appena, orbi al suo splendore (1). Il valore morale è tutto; la virtù poetica rimane nell'ombra. Se Dante compie il gran viaggio, egli è mosso dall'amor del « vero »; discende, « per l'util nostro »; ed ha poi in premio le sventure e i guai dati in sorte a' più « perfetti ». E scoppia in un « Fuss'io pur lui! ». Michelangelo, che sentivasi tante volte piccolo, un pover uomo, debole alle fortissime immagini che l'assalivano!

L'assorbe la sostanza spirituale; ma, certo, in questa

(1) Pare ricordasse i versi di Michelangelo LECONTE DE LISLE, ne' versi *A Rouffet — La gloire et le siècle:*

Sans force, sans beauté, notre âme dépendante
A rêvé le retour de l'épopée ardente,
Oublieuse qu'un jour le sombre Alighieri,
Cet immortel torrent, de pleurs amers nourri,
L'emporta dans l'enfer en sa funèbre course,
Puis, comme épouvanté remonta vers sa source,
Et, glorieusement gonflant ses flots hardis,
Se perdit avec elle au divin paradis,

esplosione di sdegno, nel fiero ricordo all'« opre » di Dante, « mal conosciute », è la consapevolezza e la fierezza del suo sicuro conoscere e giusto valutare. Sarà sacro il suo culto. Gli apparrà come un Dio il suo poeta, somma di tutte le perfezioni. Gli uomini delirano, e lui, il vate divino, troneggerà solo negli alti silenzi del suo tempio. Appunto perchè compreso della profondità e sublimità della « Commedia », si guarderà dal profanarla, considerandola come comoda fonte per attingervi motivi, figure e atteggiamenti, un'enciclopedia del sapere umano, specie di pozzo da cui tutti posson togliere l'acqua loro. Si avvicinerà a Dante con un tremito, con umiltà dell'anima; non immaginerà mai di confondere la tragedia che gli pugna in cuore, con la tragedia combattuta dall'eroe a cui s'inchina; l'ispirazione gli verrà dalle profondità maggiori dello spirito, non dalla lettera della « Commedia »; e saranno faville che accendono per una creazione diversissima da quella di Dante, determinata dalla natura singolarissima dell'arte sua.

Provatevi a distinguere nelle rime faticose e tormentate di Michelangelo, i concetti e le immagini che l'artista avrebbe derivato da Dante, e non giungerete sicuramente a nulla di determinato e di concreto.

È visibile appena l'imitazione voluta dal Varchi (« come ha imitato Dante nella poesia »); le immagini dantesche, i simboli, le allegorie, le personificazioni — tutto si rifà e si trasforma nell'anima crucciata e affannata; nel contenuto spirituale sono segni e indizi del percuotere gagliardo dello spirito di Dante; e possiamo

notare col Foscolo « lo stile severo di Dante »; oppure, nelle fortissime terzine in morte del padre, la « meravigliosa affinità di imitazione per lo stile . . . quest'era il sentimento del suo gran Maestro Dante » (1). Distrutte tutte le rime scritte in gioventù e negli anni migliori, il nostro giudizio ha sostegno poco valido, e minaccia smarrirsi nel vuoto. Non rimangono che frammenti, un diario sminuzzato, con tutti i segni delle acerbe ambasce interiori, abbozzi, confessioni tumultuose, scosse, tremiti, gridi di una coscienza ferita, che vuol compressa, soffocata ogni libera espansione, e non può a meno di esplodere; la lava ardentissima del cuore urta col ghiaccio dell'intelletto; si tenta, si ritenta l'espressione, che male riesce, tra mille ingombri, e danna il poeta al martirio. Eppure gli è caro quel suo soffrire; foggiandosi i suoi versi con dura fatica, come se togliesse figure alle roccie più aspre, s'illude di medicare le piaghe che più sanguinano e dolorano; si atteggia talora al riso, mentre tanto pianto gli scoppia in cuore; non mendica concetti e forme; ma petrarcheggia talvolta, per esercizio, e perchè i poeti che ammira e

(1) Vaghissimo è pure quanto afferma il FREY, nella monografia citata (*Michelagntolo*, I, 164): « Dann hätte sich... erst später Dante zu seinem hohen und heiligen Führer erkoren und unter dessen sowie unter dem Einflusse eigener Erfahrungen und Erschütterungen seine Dichtungen immer ausschliesslicher zu Spiegelbildern seiner leidenschaftlichen Seele verden lassen ». — Copiosi, ma sempre vaghi raffronti, tra la poesia di Michelangelo e quella di Dante trovi nel vecchio saggio di J. E. TAYLOR, *Michael Angelo considered as a Philosophic Poet*, London, 1840.

che ha intorno, petrarcheggiavano pur essi; accoglie i concetti platonici più correnti, subito trasformati in fede intellettuale propria; e immagina il volo tra gli spiriti puri, la fuga dalle insidie della terra.

Dove l'energia dell'anima è maggiore, la passione, uscita dai grandi smarrimenti, più piena e premente, l'accordo spirituale con Dante è più palese. Ma anche nelle tormentosissime, gagliarde e disperate personificazioni dell'astratto, a cui Michelangelo talvolta si accinge, pare lo sproni l'esempio di Dante. Vi sono stanze che accumulano ombre e misteri, e rimangono indovinelli insolubili per gl'interpreti: chi vi ritrova traccie della « Giostra » del Poliziano; chi le riaccosta allo schizzo di un baccanale di bimbi che è tra i tesori di Windsor (1); chi le vuole trascritte semplicemente, senza ombra di invenzione propria, e le esclude dal corpo già esiguo delle rime michelangiolesche (2). Dove lo stento è minore, ed è mancato il sottile lavoro della lima, l'artista poeta ci dà gli spunti più vivi della sua commedia o tragedia dell'anima; preme la sua vena del dolore, e rivela tutta l'implacabilità del male che l'affligge, l'immensa mestizia, lo squallore e l'abbandono; affranto, si volge al suo Dio, e solleva tra singulti la sua preghiera; maledisce le larve e gl'inganni della terra; anela all'infinito, alla bellezza eterna.

(1) *Die Handzeichnungen Michelagniolos...*, tav. 187; e vedi la spiegazione tentata dal FREY, vol. III, pp. 89 sgg.: « Wem fielen beim Anblicke dieses megärenhaften Weibes nicht Michelagniolos prachtvolle Stanzen ein, in denen er mit Dantischer Wucht und packender Anschaulichkeit einen ungeschlachten Riesen schildert... ».

(2) È una supposizione gratuita del BORINSKI, *Die apokalyptischen Stanzen bei Michelangelo und die Verschwörung der Pazzi*, « Monatshefte f. Kunstwissenschaft », III (1910), pp. 234 sgg.

* * *

Nel disdegno per l'esteriore e il passeggero, l'artista, a cui era toccata in sorte la più corporea delle arti, mosso entro le ambasce della sua coscenza a considerare la vita fuori delle spire dei tempi, fuggita al regno delle vanità terrestri, acceso nella contemplazione della bellezza eterna, poteva dirsi più vicino assai a Platone che Dante stesso. Non ci meravigliamo che dallo studio di Platone e de' Neoplatonici il nuovo critico tedesco spiegasse buona parte degli enigmi della creazione michelangiolesca, e che aprisse l'opera sua, divagando lungamente, sorretto dalle sue letture estese, sul Platonismo nel Rinascimento. Serba il suo disdegno solenne per ogni altro studio che lo precedette in questa indagine; non accenna nemmeno di sfuggita agli italiani, decisamente tutti fuori dei misteri della vita dell'arte e del pensiero de' loro antenati illustri (1). E

(1) Trascura così *Il Risorgimento filosofico nel Quattrocento* del FIORENTINO, e l'opera un po' prolissa, ma accuratissima di A. DELLA TORRE, *Storia dell'accademia platonica di Firenze*, Firenze, 1902. Nè ha notizia degli studi di L. FERRI, del *Saggio intorno alla vita ed agli scritti di Marsilio Ficino* di L. GALEOTTI (1859), e di quanto in Italia si scrisse su Lorenzo de' Medici, sul Pico, sul Landino (non mai un ricordo allo studio del BARBI sulla *Fortuna di Dante*

così ragiona dei convegni dei Platonici; espone le dottrine del Ficino, la conciliazione tentata tra il Cristianesimo e il Neoplatonismo, le teorie ficiniane della bellezza e dell'amore, la teologia platonica del « De Christiana religione », e, sempre attento ai pensieri espressi da Michelangelo, tocca della luce invisibile nell'idea dei platonici, della concezione della notte e del giorno, delle credenze astrologiche, della bellezza considerata come fluido scorrente nell'anima, scopo della creazione divina. Più avanti, nell'opera sugli enigmi, ritrova l'allegoria sulla « Genesi » esposta da Pico della Mirandola nell'« Heptaplus », la congiunzione vagheggiata del finito con l'infinito, il pensiero ad un mondo sovrassensibile, ove l'anima umana avrà la sua celeste destinazione. Alla poesia di Lorenzo de' Medici concede, non a torto, virtù particolare nella diffusione delle idee platoniche; e si affissa nell'« Altercazione », nell'orazione a Dio, che chiude i 6 capitoli in terzine, e che sì bene sembra affratellare lo spirito di Dante a quello di Platone, attivi entrambi nell'alta concezione michelangiolesca delle tombe in San Lorenzo (1).

---

nel secolo XVI [1900]). Affetta in tutto assoluta originalità e indipendenza; e spaccia come novità e scoperta l'esame diretto ch'egli fa degli autori che trasceglie.

(1) Ai cenni del Roscoe e del Carducci, N. SCARANO aggiunge un suo studio, *Il platonismo nelle poesie di Lorenzo de' Medici*, « Nuova Antologia » del 1893 (agosto-settembre). Altre osservazioni nel saggio di G. BOTTIGLIONI, *Sulle Selve del Magnifico Lorenzo de' Medici (Petrarchismo e Platonismo)*, « Rivista Abruzzese » del 1911, XXVI, 537 sgg.

Quest'atmosfera di neoplatonismo avvolgeva un po' tutti i letterati e gli artisti vissuti alla corte dei Medici; e nessuno riusciva a sottrarvisi; platonizzavano tutti; platonizzava anche, in epoca più tardiva, il Vasari, biografo di Michelangelo. Le discussioni platoniche aprivano il varco alle discussioni dantesche. Chi vanta Platone, celebra, col gran maestro delle idealità più pure, anche Dante, il poeta che si riteneva aver bevuto « col vaso di Virgilio » « alle platoniche fonti ». Già Marsilio Ficino, che traduce il « De Monarchia » nel 1468, istituisce i suoi raffronti fra Dante e Platone; e istilla ne' suoi fidi la convinzione che « Dante Alighieri, per patria celeste, per abitazione fiorentino, di stirpe angelico, in professione filosofo-poetico, benchè non parlasse in lingua greca con quello sacro padre de' filosofi, interprete della verità, Platone, nientedimeno in spirito parlò in modo con lui, che di molte sentenzie platoniche adornò i libri suoi ».

Non direi che da questo fervore generale di idee platoniche risultasse una rinascita vera dell'arte, e più importasse nella storia dello spirito dei nuovi scultori, architetti e pittori che lo studio dell'antichità stesso. Ma, certamente, Michelangelo, negli anni del primo sviluppo, non navigava contro corrente, e faceva sue le idee più care ai platonizzanti contemporanei. Prima di abborrirla e di maledirla questa vita, apriva su tutto gli occhi suoi, che diceva « ghiotti d'ogni meraviglia »; e ambiva raggiungere un po' di quella universalità che Leonardo desiderava nel pittore « laudabile ». Si tenne lontano, è vero, dai convegni de' Platonici, che gra-

diva Leon Battista Alberti (1); non fu sicuramente lettore assiduo delle opere de' ficiniani, poco esperto del latino com'era; non immaginò mai discorsi, orazioni e lunghe dispute e dibattiti vivaci coi platonici e coi dantisti, persuaso essere assai « meglio operare che perdersi in dispute »; e misconosce la natura di Michelangelo, aliena dal ragionare riflesso, tutta a rapide e brusche intuizioni, opposta affatto alla coscienza sempre vigile e riflessiva di Leonardo, chi ancora fa dell'artista uno scrutatore paziente, un « metaphysischer Grübler ». Conveniamo, tuttavia, che vivamente dovettero attrarlo i sogni, le visioni nel sovrannaturale e sovrassensibile, le aspirazioni e spiritualizzazioni dei Platonici, se tanto solco hanno lasciato ancora nelle Rime, che si tolse dal cuore e dalla mente nell'età già avanzata; faceva tesoro di quanto lo colpiva, assistendo alle discussioni altrui; e anche fuor di Firenze, a Roma, dove abitò un tempo nel palazzo di un cardinale amico del Ficino, doveva assorbirsi nelle sue meditazioni platoniche, e immaginare i voli dello spirito, il trascorrere di Dio e dell'eterno nel cuore della sua arte, in conformità col pensiero de' suoi maestri.

Non sarà stato lettore perseverante dei dialoghi pla-

(1) Una fantasia del CASTELNAU (*Les Médicis*, Paris, 1879) è ricordata dal DELLA TORRE, nell'operone sull'*Accademia platonica*, pp. 2 sg.. A Fiesole, nella villa del Magnifico, « assis côte à côte, deux convives discutent avec ardeur. Le premier a vingt-huit ans...; le deuxième est un adolescent, titanesque figure à la barbe déjà rude et touffue... L'un, déjà célèbre, s'appelle Pic de la Mirandole; l'autre, statuaire inconnu, protégé du Magnifique, Michel Ange Buonarroti ».

tonici, ormai tradotti (1), e non è da supporsi col Borinski ch'egli riproducesse nelle rime, dove accenna all'esilio dell'anima fuori del tempo inconsumabile (« tu desti al tempo ancor quest'alma diva »), esattamente e correttamente i dogmi fondamentali di Platone. Che in lui sieno pure visibili quelle traccie di platonismo avvertite in Dante, è innegabile. Erano avvezzi i platonici a trarre Dante all'orbita loro; e non era il Landino solo a considerare Dante vate filosofo dell'idea platonica. Devotissimo a Dante, l'« Omero nostro », come a Platone, era il Benivieni, zelante versificatore delle teorie di Marsilio, interprete de' miti e dei concetti platonici, determinato a dare ai versi propri e a quelli del suo Dante e del suo Petrarca un significato tutto spirituale (2). Quando tacevano le Furie nel cuore di Michelangelo, così scisso, e cessavano le ansie tenebrose, i fremiti, i singulti, gli spasimi, si raccoglieva

(1) Il SOLMI, con la solita frettolosità, supponeva che Leonardo corresse a leggere nel *Timeo* (nella versione ficiniana) certe sentenze trascritte nello zibaldone degli appunti; così p. es. i versi aggiunti ad un disegno di maschera: « Non iscoprir se libertà t'è cara, | che 'l volto mio è carciere d'amore » (*Fonti* cit., p. 231).

(2) Un rinforzo alle idee platoniche del Benivieni era dato dal PICO, nel commento aggiunto alla canzone *Dell'amore celeste e divino*. Sul Benivieni dantista, il discorso e la difesa, l'edizione giuntina del 1506 della *Commedia* da lui curata, si veda il saggio di CATERINA RE, *Gerolamo Benivieni fiorentino...*, Città di Castello, 1906, cap. VI; *Gli studi danteschi*, pp. 293 sgg. Erano pure profonde nel Benivieni l'amicizia e l'ammirazione per il Savonarola (Notevole un breve studio di J. B. FLETCHER, *Benivieni's Ode of Love and Spenser's « Foure Hymnes »*, « Modern Philology », 1911, aprile, pp. 545 sgg.).

tacito allora il sommo nel tempio dove aleggiava il gran Dio dei Platonici, e ritrovava vivente e attivo lo spirito di Dante. Vedeva come Dante, spronato dal razionalismo di San Tommaso al misticismo di San Bonaventura, la perfezione della vita contemplativa nella pura contemplazione mistica, rapito a Dio lo spirito che in lui si affissa ; accoglieva, senza preoccuparsi degl'influssi astrali, la credenza di una preesistenza delle anime alla vita terrena — la morte ridà lo spirito alla sua prima dimora: « 'l spirto sciolto | ritorna alla sua stella » — « l'alma alfin ritorna | nella sua dolce e desiata spoglia » ; patisce l'anima quaggiù un crudo esilio, ristretta com'è nella prigione del corpo, smarrita la purezza della sua prima forma divina, riflessa ormai tutta nell'aspetto corporeo la luce della sua vita interiore, struggentesi per il ritorno alla funzione di Dio, « la desiata luce del suo primo fattore | che l'alma sente ». Quella bellezza, che Michelangelo dice essergli « lucerna e specchio » « d'ambo l'arti », concessagli, « nel parto », « per fido esempio » alla sua « vocazione » (1), non è cosa mortale, non « beltà ch'ogni momento scema » ; è di natura divina, « a Dio... eguale » ; « passa per gli

(1) Non riterrei con lo HARNACK (*Goethe und die Renaissance*, « Atti del congresso intern. di scienze storiche », Roma, 1904, IV, 31) una conoscenza diretta delle rime di Michelangelo in Goethe e una « unmittelbare Einwirkung... in dem wunderbaren Preisliede, das Epimetheus in der *Pandora* der Schönheit widmet: 'Der Seligkeit Fülle, die hab' ich empfunden; | die Schönheit besass ich, sie hat mich gebunden' ». — Per il concetto michelangiolesco della bellezza e l'interiorità dell'arte si veda una nota di V. FAZIO-ALLMAYER, *La coscienza dell'arte in Michelangelo*, « La Critica », X, 66 sgg.

occhi al core in un momento » ; dentro si fissa, « all'alma corre » ; quivi si fa divina, onesta e bella ; il « sano occhio » dell'artista altra bellezza non può scorgere che questa interiore ; chi ama veramente d'altro amore non può accendersi che dell'immagine interiore, concreta e finita per l'artista, il quale, scorgendola, si solleva con essa alle altezze vagheggiate.

Per un plasmatore possente di corpi atletici, rigogliosissimo, com'era Michelangelo, perpetuamente attento allo studio della fascia esteriore che involge l'anima, questo vangelo estetico e morale dell'incorporeo può sorprendere ; ma era pur fede radicata nell'anima, e fede nutrita dalle fiamme di un misticismo intenso. Può quindi, con Platone, ideare il termine alla lotta quaggiù, immaginando un sollevarsi delle anime vestite della loro sembianza terrena, scortate dagli Dei che risalgono al cielo, e raffigurarsi, coi mistici, che davan ali al desiderio struggente di Dio, per il rapimento al cielo e all'eterno amore (1), un muo-

(1) Or ricordo le effusioni mistiche di Mechtild von Magdeburg, in cui vedevasi un tempo la Matelda dantesca: « Die gebundene Minne wohnet in der Seele und steiget über menschliche Sinne und nimmt dem Körper seinen Willen... *Sie lässt ihre Flügel nieder* und horchet nach der lautlosen Stimme und sieht in das unbegreifbare Licht... Wir sollen die Federn unsrer Sehnsucht immer aufwiegen zu Gott. Wir sollen unsre Tugenden und unsre guten Werke höhen mit der Minne... ». E dice il corpo all'anima: « Wenn du fliegen wirst mit den Federn deiner Sehnsucht in wonnige Höhen zu deinem ewigen Geliebten, danke ihm dann Fraue, für mich, wenngleich ich schnöde und unwürdig war... ». E l'anima risponde: « Eia, mein allerliebstes

versi al cielo, un salire coll'« ingegno », con le « ale senza piume » (1), reso così efficacemente nell'ascensione degli eletti chiamati al gran « Giudizio ». Col raggio divino, che splendeva negli occhi di Beatrice, Dante (*Paradiso*, I, 75) diceva d'essersi levato su dalla terra; Michelangelo esalta il potere, « la forza d'un bel viso », che lo sprona ad « ascender vivo fra gli spiriti eletti ». È stretto acerbamente al reale della vita; ed ha pur l'aria di tragittare, torcendo sempre lo sguardo dalla sua dura terra; cerca con affanno le corrispondenze secrete fra l'uomo e Dio, il temporaneo e l'eterno; idea angeli, demoni; vivendo « di morte », come lui dice, gli spazi non hanno più limiti; nessun argine è posto al tempo — « colui che fece et non di cosa alcuna il tempo ». Ed ha di fronte così, derelitto e misero com'egli si ritiene, il suo gran Dio; e passa a lui, tremante, un raggio della luce eterna, l'idea divina, il vigore titanico, con cui anima la creazione fremente e sofferente della gran volta.

Ch'egli leggesse assiduamente col commento dantesco anche le « Quaestiones Camaldulenses » del Landino è opinione ormai invalsa presso gli ultimi studiosi di Michelangelo e ricercatori zelantissimi di fonti. E si gareggia nel trovare le secrete e palesi corrispondenze tra il platonismo dell'artista, riflesso nelle opere, e le dottrine esposte in quelle dispute e conversazioni, il discorrere sui destini dell'anima, la superiorità della vita attiva sulla contemplativa, il sommo bene, la fruizione di Dio dopo la morte, la virtù a cui più dovrebbero aspirare i reggitori dello stato, la necessità di sollevarsi dai torbidi e dalle tempeste della vita al mondo puro del pensiero, dissipate le larve e i falsi miraggi della felicità, solo conseguibile a chi ha innanzi il vero e l'eterno (1). Più che a ritrarre fedelmente i gravi colloqui nel convegno degli eletti e dei ficiniani più convinti, il Landino badava ad esporre le teorie proprie, chiarite in altri trattati, come nel « De anima » (2); lavorava di fantasia; inventava di pianta i suoi dialoghi, rifacendo, per suo capriccio, i « Sermones » di Leon Battista Alberti, fatto platonico, fedelissimo alle dottrine di Marsilio, assai più

Gefängnis, darin ich gebunden bin, ich danke dir für alles, worin du mir folgtest... » (*Das fliessende Licht der Gottheit...* nella riduzione di MELA ESCHERISCH, Berlin, 1909, pp. 52, 155, 159).

(1) « S'un anima in duo corpi è fatta eterna | ambo levando al cielo e con pari ali ». — Non è improbabile che Michelangelo si sovvenisse della « disïanza » rimasta senza frutto in chi « vuol volar senz'ali » (*Parad.*, XXXIII, 15), che colpiva il Savonarola, mosso a copiar Dante ne' versi: « Chi in te non ha fidanza | si vuol volar senz'ali ».

(1) Stupisce che il Landino, così innamorato di Dante, facesse così poco posto al poeta divino nelle *Quaestiones*; un ricordo vaghissimo (« e nostris Danthem virum omni doctrina excultum gravissimum auctorem habemus ») è nel 4° libro, ove è discussa l'allegoria virgiliana.

(2) Si veda la sensata *Prefazione* del GENTILE all'edizione da lui continuata dei dialoghi *De nobilitate animae* (il 1° libro fu curato da A. PAOLI) negli « Annali delle Università Toscane » (N. S., vol. II), Pisa, 1917, p. V. Risolutamente si oppone al Bandini, che riteneva i colloqui riferiti come realmente accaduti e li apprezzava come documento storico. — Dal Dr. G. Torrese si aspetta un lavoro sugli scritti in prosa del Landino.

ch'egli non fosse in realtà (1). E non è da supporre che Michelangelo, se pure gli erano note quelle divagazioni filosofiche, presto riprodotte in volgare dal Cambini, ritenesse nell'Alberti tanto calore di disputa, e si disponesse a sorbire da lui, attore principale delle « Quaestiones Camaldulenses », il nuovo vangelo del platonismo.

Bene si dovrà riaccostare Michelangelo all'umanista, letterato e artista insigne, che, pur non disponendo di un pensiero filosofico proprio e originale, tanta vastità di sapere abbracciava, rivendicava negli scritti la libertà morale dell'uomo, nello squilibrio e scompiglio delle cose di quaggiù tendeva ad un'armonia di vita suprema e indisturbata, e vedeva, sollevato alle sue altezze, il delirare al basso dei miseri, aggrappati ai piaceri vani, sedotti dalle apparenze ingannevoli di una vita corrente tra sciagure e guai al mare della morte (1). Ma non immagini il critico di veder travasati nella mente di Michelangelo gli alti concetti dell'Alberti, la sostanza dei suoi trattati e discorsi. Era in entrambi bisogno dell'anima dare all'aspetto materiale e corporeo profonda impronta spirituale. Solo quel corpo attrae che rivela in sè un sovrabbondare di vita interiore; la

(1) Come trascura l'opera del Della Torre, il Borinski sdegna pure togliere consiglio dalla *Vita di Leon Battista Alberti* del MANCINI (Si veda la 1ª ediz., Firenze, 1882, pp. 482 sgg.; e la *Storia dell'accademia platonica* cit., pp. 578 sgg.).

(2) Alcune considerazioni pregevoli su *L. B. Alberti pessimista* nel II cap. del saggio di G. DOLCI, *L. B. Alberti scrittore*, Pisa, 1911.

bellezza è movimento; nel moto indicato e impresso, sia pur brusco e tormentoso, nelle curve, nelle pieghe delle figure è il secreto della loro vitalità. Vedeva anche l'Alberti racchiusa nel blocco marmoreo la figura che anela alla vita. Pensava già lui, ritengo senza un ricordo al *Timeo* platonico, che le membra dell'architettura dovessero dipendere dalle membra dell'uomo. E ad una architettura, organica nell'insieme, sorta da un plasmare vivo di corpi umani, giganteschi, disposti in linee armoniche e raggruppate, aspirava Michelangelo; e costruiva con tali corpi i mausolei e le tombe; costruiva, ideava, per poi frangere l'opera, smisurata e folle, lontana dall'altissimo concetto, e gettare, perduti nei vuoti spazi e nei paurosi silenzi, i frammenti e le rovine dei colossi vagheggiati. Plastica è anche la decorazione michelangiolesca aggiunta alle sue figure; e condensa anch'essa le immagini di vita. Non gli occorreva, per i suoi scopi, ritrarre l'architettura viva dell'audacissimo poeta e costruttore dei tre regni. Se alle cornici delle sue colonne appende le corone e le ghirlande, doveva egli veramente assorbirsi nella contemplazione degli spiriti danteschi, roteanti tra gli splendori de' cieli, e intrecciare i suoi fiori dietro l'immagine delle « ghirlande » « di quelle sempiterne rose », che lassù intorno si volgevano, rispondenti sì bene « l'estrema all'intima » ?

Se l'Alberti, nel trattato « Della Pittura », tronca il dibattito, comunissimo già a' suoi tempi, sulla preeminenza da accordarsi alla pittura o alla scultura, ponendo le due arti ad un medesimo livello, frutto en-

trambe di un medesimo « ingenio » (1), Michelangelo non toglie certamente questo concetto medesimo al suo grande precursore, e ragiona col suo cervello, usando della sua esperienza; o, piuttosto, non ragiona punto; esplode nella sua recisa e sdegnosa affermazione: « Colui che scrisse che la pittura era più nobile della scultura, s'egli avesse così bene inteso l'altre cose ch'egli ha scritte, le avrebbe meglio scritte la mia fante ». È qui già tutta la ripugnanza per la discussione sulla natura dell'arte; il troppo filosofare distrae l'artista dal suo operare. Malgrado i « Discorsi » rimastici, in cui Michelangelo avrebbe una parte così attiva, è assai improbabile che si adattasse al pacato e placido ragionamento l'uomo tempestoso, chiuso in sè, avvezzo ad un laconismo esasperante per gli amici, che appena riuscivano a togliergli qualche sentenza incisiva e tronca sulla sua arte divina. Anche i concetti

(1) Pochissimo ci illumina il lavoro asciutto e schematico di IRENE BEHN, *Leon Battista Alberti als Kunstphilosoph*, Strassburg, 1911 *(Zur Kunstgeschichte des Auslands)*, inferiore al saggio di K. BIRCH-HIRSCHFELD, *Die Lehre von der Malerei im Cinquecento*, Rom, 1912. — Buona parte è fatta all'Alberti, il primo scrittore che affranchi l'arte dal mestiere, nell'opera di A. DRESDNER, *Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie* (I. Teil: *Die Entstehung der Kunstkritik*), München, 1915 (Le deficienze di questo lavoro sono bene rilevate da MARY PITTALUGA, nell'esordio del saggio, *Eugène Fromentin e le origini della moderna critica d'arte*, « L'Arte », XX (1917), 3 sgg.). Solo di sfuggita potei vedere il saggio di W. FLEMMING, *Die Begründung der modernen Aestetik und Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti*, Leipzig, 1916.

artistici, svolti nelle rime (1), appena si chiariscono, e serbano la loro natura enigmatica; guizzi, balenii di pensiero, rapidissime, fulminee e felicissime intuizioni espresse in forma tumultuaria, la critica michelangiolesca, assai più frammentaria, spezzata e monca della critica di Dante, altro non poteva offrirci. Vano, ritengo, è il nostro fantasticare supponendo Michelangelo chino e paziente sulle sue carte, intento a raccogliere ed ordinare le considerazioni desunte dai suoi studi anatomici per un trattato od un libro sulle varie forme dei movimenti umani ideato un tempo anche da Leonardo (Lib. IV « de li moti »); e sprechiamo fatica, indubbiamente, cercando le traccie giammai visibili dell'uno o dell'altro dialogo o « discorso », che Michelangelo avrebbe steso, per sgravio di coscienza, o per compiacere gli « amici », che pur fuggiva. Le arti, « venendo... da una medesima intelligenza », ben possono « fare... una buona pace insieme »; e voi, discorritori oziosi, non darete mai frutto di tanto parlare; lasciate « tante dispute; perchè vi va più tempo, che

(1) Si veda il cap. *Michelangelos Grundsätze — Technisches in den Dichtungen*, del *Michelangelo* dello JUSTI, Leipzig, 1900, pp. 363 sgg. (« Michelangelo müssen Speculationen und Discussionen über seine Kunst ganz besonders zuwider gewesen sein »). « M. che era di spirito molto pratico, se lo lambiccava poco nelle dottrine, nelle teorie, ne' precetti ... non entrava in dispute d'arte ». Così pensava già il BOITO, *Leonardo, Michelangelo, ...*, p. 152. — Fugaci, per necessità, gli accenni a Michelangelo nel saggio di E. PANOFSKY. *Dürers Kunsttheorie (vornehmlich in ihrem Verhältniss zur Kunsttheorie der Italiener)*, Berlin, 1915. L'interesse maggiore è qui rivolto a Leonardo.

a far le figure ». Non sapremo mai quanto sia di vero nei « Dialoghi » famosi e sensatissimi di Francisco de Hollanda; ma certo gran parte ci ha avuto l'immaginazione del portoghese, che avvicinò il sommo artista, e spiò accorto qualche suo secreto, e intese l'uno e l'altro de' tronchi aforismi michelangioleschi (1). Così, del lampeggiare e raggiare entro il buio dell'alta visione s'è fatta una luce continua, serena e blanda, distesa nei lunghi colloqui che si intrecciano e si ripetono. E ameremo ancor sempre figurarci Michelangelo, tanto discorde da Leonardo (2), accordarsi col rivale nell'ammettere, come già faceva Dante, la natura divina dell'arte (Leonardo: « La deità che ha la scienza del pittore, fa che la mente del pittore si trasmuti in una similitudine di mente divina »): « E a mio vedere, quella è un'eccellente e divina pittura che più si rassembra e meglio imita qualunque dell'Iddio immortale, sia ora una figura umana... o qualsiasi creatura... Ciascuna di queste cose in un suo aspetto perfettamente imitare non è se non cercar d'imitare come l'ufficio di

(1) Già lo JUSTI (*Die portugiesische Malerei des XVI. Jahrhunderts*, « Jahrbuch für preussische Kunstsammlungen », IX, 139 sg.) esprimeva i suoi dubbi sulla storicità dei *Dialoghi*.

(2) Non misconosceva Michelangelo il carattere lirico e passionale della creazione artistica, che sfuggiva a Leonardo (Si veda B. CROCE, *Leonardo filosofo*, — *Conferenze fiorentine*, Milano, 1910, p. 245). — L'amico Pellizzari, che prepara un'edizione critica dei Discorsi di Francisco de Hollanda, tradotti ormai in molte lingue, non dovrà trascurare le osservazioni accorte e sottili di R. LONGHI, *Rinascimento fantastico*, « La Voce », 26 dicembre 1912.

Dio immortale »; vedremo il grande solitario, che inveiva irato contro « i solennissimi goffi nell'arte », proclamare l'unità inscindibile di quest'arte tanto straziata: « Perchè io penso che tra gli uomini non v'è più che una sola arte o scienza ciò è disegnare o dipingere, da che tutto il resto sono parti che ne procedono. Perchè certo bene considerando tutto ciò che si fa in questa vita, troverete che ognuno sta senza saperlo dipingendo questo mondo, così nel formare e produrre nuove forme e figure... come... nella massima parte delle nostre operazioni, movimenti ed azioni ».

* * *

Cerchiamo di sorprendere l'artista nella prima foga e nel primo gettito della creazione, quando abbozza rapido il fantasma interiore, e ancora non sceglie e non rifiuta e non frange per ricreare di nuovo; interroghiamo gli schizzi raccolti con infinito amore e gran pazienza (1); anche qui è un brancolare nel buio e come tra una selva di misteri.

(1) Di un gran complesso di disegni non abbiamo pur troppo che poche reliquie. « Abruciò gran numero di disegni, schizzi e cartoni fatti di man sua », assicura il Vasari nelle *Vite*, « acciò nessuno vedesse le fatiche durate da lui e i modi di tentare l'ingegno suo per non apparire se non perfetto ». — Un abbozzo michelangiolesco di alcune figure del *Giudizio* che si conserva nella Biblioteca Nazionale di Madrid è registrato da A. BARCÍA, *Catálogo de dibujos*, p. 488, num. 7251. — Il FREY, benemerentissimo davvero per la raccolta degli schizzi tentata, respinge nelle sue note i facili riaccostamenti e le

Questi frammenti ci lasciano perplessi; molti, ritenuti fattura di Michelangelo, sono abbozzi d'altri artisti. I sapientissimi sprecano acume e dottrina perchè appaia nella sua luce vera l'opera del grande, sceverata dall'opera degli imitatori (1); ma nelle attribuzioni è pure un contraddirsi eterno, irrimediabile. Degli schizzi veramente michelangioleschi non sappiamo bene quali sieno di preludio al « Giudizio » o ad altre opere anteriori (vedi però nella collezione del Frey le tavole 79 e 80); e su molti, meravigliosissimi, possiamo sbizzarrirci a piacere, deciderci per questa o per quest'altra interpretazione, oppure non deciderci mai. A quali scosse e tumulti dell'anima rispondono questi guizzi di vita? Limpidamente soleva fissare Michelangelo il balenare delle sue visioni; ma

suggestioni ammesse, arbitrarie e soggettive; ma cade lui stesso talora, senza avvedersene, nel peccato che condanna. Così, spiegando lo schizzo bellissimo d'un volto di donna (tav. 489; III, 132; ma sarà davvero di Michelangelo?): « Die dicken Flechten der Frau erinnern an die treccie bionde Dantes (*Canzoniere*), ecc. ».

(1) Il più corrivo ad ammettere nei disegni sparsi la paternità di Michelangelo è decisamente il Thode. Appena possiamo seguirlo nelle sue ricerche, che talvolta oscurano la creazione michelangiolesca più che non l'illuminino. — Rivendica, sembra a me con troppo zelo, a Sebastiano del Piombo parecchi studi attribuiti a Michelangelo P. D'ACHIARDI nella monografia, *Sebastiano del Piombo*, Roma, 1908, pp. 316 sgg. — Quanto più facile lo studio de' disegni e degli abbozzi d'altri artisti, il Dürer e l'Holbein p. es., che ora si raccolgono (*Die Handzeichnungen Hans Holbeins d. J.* hrg. v. P. GANZ, Berlin, 1917; H. WÖLFFLIN, *A. Dürers Handzeichnungen*, München, 1914).

noi, lentissimi e piccolissimi, appena l'afferriamo nel viluppo delle linee e nell'indeterminatezza delle figure. Deliriamo innanzi ai più stupefacenti abbozzi. E chiediamo a noi stessi: È uomo? è donna? È l'Olimpo dei pagani o il Paradiso dei cristiani che si dischiude? Chi grida Giobbe e chi Orfeo. Chi pensa ad un Apollo, chi invece ad un Cupido. Davide esclamano alcuni, altri Golia. L'uno dice Venere, l'altro, con l'accortezza medesima, Sansone. Tutte le nostre virtù divinatrici si frangono allo scoglio degli enigmi insolubili. E pretendiamo di distinguere nel tralucere dell'idea dell'artista il raggio della creazione dell'altissimo poeta!

Naturale che lo schizzo, delineato con prontezza inaudita e divina semplicità, scoppiasse con impeto irreprimibile; ma lasciava nei più dei casi scontento l'artista audace, che rinnova, tenta, ritenta, ripiglia, rifoggia instancabile la sua creazione; spezza, frantuma le sue figure; vede e disegna or l'insieme ora il particolare più minuto. Questo modernissimo, che si sprofonda ne' labirinti dell'anima, è più di ogni altro artista attento ad ogni piega e venatura del corpo, e si circonda di un diluvio de' suoi disegni. Nulla gli appare trascurabile; anche nell'atteggiamento esteriore vede un segno di quanto palpita all'interiore. Non poteva avere stima di chi sdegnava lo schizzo, l'oggettivazione più immediata e sicura dell'idea. Ma ad una prima concezione seguivano altre, mille più diverse; la creazione doveva mutare d'aspetto, e trasformarsi, rifacendosi; sicchè nel disegno che è al principio dell'opera appena riconosci il primo avviamento dell'opera

stessa che dovrà compiersi, la prima forma della figura marmorea che ammiriamo scolpita.

Disegna rapidamente, ma non mai con foga e precipitazione, il grand'uomo, che chiudeva i turbini nel cuore. Intollerante d'ogni obbligo e d'ogni schiavitù impostagli, compie pur miracoli di pazienza, allestendo modelli alle sue figure — « il maestro fece sempre modelli al naturale prima di accingersi al marmo » — e non importa ch'egli trascurasse poi e schizzi e modelli nel più intenso abbandono alla sua pittura o scultura (1). A queste trasformazioni perenni delle forme sorte col succedersi delle fortissime visioni balenate

(1) Dice dell'arte di Michelangelo lo JUSTI (*Mich.*, p. 73): « Er hatte sie sich in hartem Ringen mit der Natur erworben, aber wenn er nun malte und meisselte, verschmähte er die Anfrage bei Natur und Modell; zog auch wohl kaum skizzierte Beobachtungen zu Rate. Er schuf aus dem Kopfe heraus ». Suppone invece uno studio, un modello compiuto e accurato a tutte le figure michelangiolesche della Sistina O. HETTNER, *Zeichnerische Gepflogenheiten bei Michelangelo*, « Monatshefte für Kunstwissenschaft », II, 134 sgg. — Altri modelli immaginari alle statue delle tombe medicee vede bizzarramente il THODE, *Michelangelos Tonmodelle aus der Hähnelschen Sammlung*, « Monatshefte f. K. », VI, 309 sgg. — Pare a me esageri alquanto la disciplina eroica e l'eroica tenacità nella creazione michelangiolesca, il maturare graduato, paziente e progressivo (« nachhaltiges Denken, keine Sprünge... heroische Zähigkeit, nicht Draufgängertum »). A. GOTTSCHEWSKI, nell'articolo notevole *Zu Michelagnolos Schaffensprozess* (« Monatshefte f. Kunstwiss. », I, 853 sgg.). — Di un lento sviluppo in Michelangelo (« seine ausserordentliche Begabung bedurfte langsamens Reifens ») favella K. FREY, *Michelangelo B., Quellen und Forschungen...* I. *Jugendjahre*, Berlin, 1907, p. 16; altre divagazioni aggiungono O. WENZEL e A. VERMEHREN, *Die Arbeitsweise des Michelangelo*, « Kunst und Künstler » del 1911.

alla fantasia, mai non pensano i più corrivi ad ammettere l'imitazione dantesca nell'opera di Michelangelo. Lo colpisce un'idea, un'immagine; ed egli si tortura sino all'esaurimento all'espressione del suo fantasma; ci dà, in tutte le varianti, la sua Pietà, la sua Passione, Cristo o Lazzaro che risorge, Adamo lanciato alla vita o espulso dal Paradiso, Aman punito dello smisurato orgoglio; moltiplica le Sibille, i profeti; raffigura in cento pose i suoi eroi e gli atleti; le opere di gioventù ancora lo preoccupano nell'età cadente; più volte immagina rifare il suo David. Un fluido ininterrotto di vita circola così in tutta l'opera di questo plasmatore possente.

E schizzi e saggi, pitture e marmi, gli edifici, i templi che costruisce, i versi che si foggia — tutto ritrae l'energia, la veemenza e la pienezza del suo sentire. Quella sua anima ardente si fa a sua somiglianza i suoi corpi; e bisogna ch'essa comunichi alle figure che vivifica anche le ire, i fremiti, le grandi prostrazioni, gli improvvisi sbigottimenti; godono appena calma e riposo i suoi eroi, sempre sorpresi, turbati e mossi da una repentina scossa dell'anima. Se la materia è sorda a rispondere all'intenzione dell'arte, lui batte e flagella quella dura materia, perchè alfine s'accordi con la forma che vagheggia; o la spezza; o l'abbandona, irato, per correre a nuovi aspri attacchi. È nata così dal tormento e dall'affanno la sua creazione più gagliarda. Per istinto di natura, allarga, ingigantisce, solleva l'uomo a superuomo, raccoglie in sè le collere di Dio, per imprimere la forza voluta ai suoi

colossi; e, più avanza, meno riesce a frenarsi ed a placarsi; e si rannuvola sempre più; non ode chi l'esorta a non sdegnarsi così « a ogni minima cosa » — « pensate che non avete altro che vi faccia guerra, se non voi medesimo », gli scriveva, nel '32, Sebastiano del Piombo. I profeti antichi l'avrebbero stretto a sè come fratello. Inabissato pur lui nel mondo biblico che rivive, compreso della loro gravità e terribilità, disposto a popolare di figure tragiche, austere e spasimanti la scena di questa misera esistenza umana, su cui Dio l'aveva gettato (1).

L'arte, che pur da Dio gli discende, il suo idolo, il suo monarca, il sostegno a cui tutta la sua vita si appoggia, lo porta di pena in pena, da uno all'altro calvario; è rinunzia alla gioia; è spasimo di dolore e di amore. Fuori del combattimento, della milizia biblica, non può esserci vita. Se Raffaello componeva ogni lotta dell'anima in tacito accordo, e raggruppava, fuor d'ogni dissidio e d'ogni serio alterco, attorno a un tempio in cui aleggia la pace, partecipi delle armonie divine, i suoi eroi della Disputa, Michelangelo vuole

(1) « Il y avait harmonie préétablie, et, comme disait Goethe, affinité élective entre le sombre et véhément peintre de la Sixtine et les héros d'Israël, hautains et féroces. Ces figures avaient pour lui de plus l'attrait immense de n'avoir pas encore été façonnées par l'art du moyen âge, de se prêter docilement aux inspirations de son génie créateur, si rebelle à tout contrôle, au contrôle de l'idéal chrétien comme à celui de l'idéal classique, au contrôle de la vérité naturelle comme à celui de la vérité historique » (KLAZKO, *Causeries florentines*, 1872, *Dante, Michel-Ange*, nella « Revue des Deux Mondes », 1880, p. 256).

che si intensifichi la lotta, che si perpetuino i conflitti; concepisce l'uomo come lottatore e gladiatore pertinace. Dai Centauri agli sciagurati che si dimenano nel « Giudizio » quale complesso di figure che si stringono alla pugna, e fremono guerra, lanciate ai turbini e alle tempeste! Qualche scena di quiete e di dolcezza famigliare, respiro d'un'anima pur capace di rammorbidirsi e intenerirsi all'idillio, è come smarrita entro il campo su cui dolorano i tragici eroi e gli atleti michelangioleschi.

Di questa sua grandezza e fierezza tragica Michelangelo stesso appena è consapevole; e scrive di sè, quando non gli sanguina il cuore che gli trafiggono, chiamandosi un miserello, stretto alla sua arte per campare la vita (1). In realtà, pare lo fiacchino i suoi sogni enormi e le visioni intense, e gli franga l'anima il tumultuar delle passioni. Dante non smarrisce mai sè stesso, anche quando si accende a tutte le ire; non si abbatte; non si prostra; non ha un tremito; non vede un consumarsi delle forze titaniche; domina dalle sue alture il suo mondo, giammai rimpiccolito di fronte ai suoi giganti; guarda in viso anche al dolore, senza un gemito per le ambasce sue proprie e le acri punture al suo spirito intero e sanissimo. Basta un nulla invece per ferire Michelangelo e smuoverlo dal suo equilibrio e togliergli la pace. Le sue crisi, i timori, gli abbatti-

(1) Non bisogna per questo scindere l'uomo dall'artista, dolersi che si sia fatto « tutt'uno del titano e del mendico », come fa T. PARODI nel suo buon saggio cit. su *Michelangelo*, pp. 167 sgg.

menti, le convulsioni, gli spasimi non hanno tregua. Fra perpetue disarmonie anela alle armonie più eccelse; e accusa le orribili procelle a cui è in preda, la « doglia infinita »; si distende negli « ohimè », « o Dio », « io muoio », che appena lo alleviano; e, per suo continuo strazio, si pone innanzi gli affanni più crudi, che sempre debbono assalirlo. Miracolo che, con sì impetuoso sentire, e sì poca salute dell'anima, egli durasse, vivendo e soffrendo per poco meno di un secolo!

E hanno in cuore una vita così esuberante le creature che plasma ed anima; si dannano al tormento di premere entro di loro e contenere il dolore che più le travaglia e cuoce; occultano il pensiero che le domina e le assorbe; sfingi mute, che interroghi invano, dolenti e tristi d'essere così impietrite. Si concentra così Michelangelo nel suo mondo particolarissimo; il mondo altrui scompare ai suoi occhi, si sottrae ad ogni sua energia vitale. Non è fraintendere la vera sua natura, facendolo interprete devoto, o traduttore nella sua arte, delle opere altrui, sempre prono all'altare del suo Dante? Sono i fantasmi suoi che lo soggiogano e lo tiranneggiano. E ch'egli perdurasse, fuori di ogni realtà comune, e vedesse, dileguatasi la terra che nutriva i pigmei e i vili, unicamente i ciclopi delle sue visioni, e ingigantisse la natura, si creasse una stirpe nuova di uomini e di eroi, sublimata nelle sfere trascelte, con centuplicate forze delle forze comuni, ch'egli sdegnasse gl'individui e le personalità spiccate che la storia celebrava, per ritrarre l'aspetto e seguire la vita dei solitari partecipi della storia dell'anima sua, sollevando a simbolo ogni realtà da lui percepita, ben era da aspettarsi (1). Lo spirito seguiva la sua inclinazione fatale, irresistibile. Comprendiamo quel suo vantare, negl'impeti dell'ira, la « nobilissima stirpe », da cui egli stesso traeva origine, l'« ingegnarsi » per « risuscitare » la casa sua venuta in decadenza, guardandosi dal far bottega « per l'onore » suo e de' suòi intimi, servitore, come si professa, sdegnoso, di « tre papi ». E ancora doveva riconoscere sè stesso meschino, piccolissimo di fronte ai colossi dell'umanità nuova che si affacciavano alla sua accesa fantasia. Passava, travolto dalle onde del tempo; e quasi gli tardava a sopraggiungere la morte; ma gli eroi a cui dà forma e vita, i silenziosi atleti delle tombe, gli attori del gran dramma della Sistina vedono avanzare l'onde alla fiumana dell'eterno, e non li tocca e non li consuma il tempo. Sorta da un mondo remoto e occulto quella stirpe eroica, noi la guardiamo con sorpresa e sbigottimento. Donde trasse Michelangelo le energie morali con cui anima questo suo mondo, le forme umane che scolpisce, più possenti e altere degli eroi che popolano e vivificano i regni danteschi? Tutte le tensioni e gli spasimi dello spirito passano al corpo, che flette e si contorce al gran fre-

(1) « ...penso che... più capricci che verità vi troveremo, perchè egli più s'è voluto compiacere de l'arte per mostrar quale e quanta sia, che de la verità del soggetto; e ha fatto come l'innamorato il quale per sodisfare a la sua favorita ogni cosa stima lecita e bella », — così esprime la sua sorpresa Ruggieri in uno de' *Due dialogi* di A. GIOVANNI ANDREA GILIO DA FABRIANO (*Nel Secondo si ragiona degli errori de Pittori circa l'historie...*, Camerino, 1564, p. 94).

mito di vita interiore. Veramente, è l'anima che si foggia questa sua veste di materia spiritualizzata, e santifica la forma, a cui dà il suo suggello; veramente, ogni figura michelangiolesca mostra nel viso « lo color del core »; nelle « membra vive » è sempre il raggiare della « virtù informativa ».

* * *

Un'anima insolita è entrata in tutte le opere plasmate dall'artista; e s'agita nei corpi atletici; impone il gesto, l'atto, il moto delle figure, estorte a un'arte che fissa e immobilizza per sua natura. È il mondo interiore che soggioga e avvince; ed è alla conquista di questo mondo che muove Michelangelo. Al visibile e sensibile limitavasi la visione e la creazione del Donatello. Ora, la veste corporea è mezzo all'artefice per giungere alla psiche, attento al respiro dell'anima. Ed è forza che alla visione nuova e profonda dei mondi occulti dell'anima l'artista si crei lui la sua nuova espressione. Vede entro la natura e vede entro di sè con occhi grandi, smisurati, che mettevano paura a Goethe. L'ingigantire non è mania; è invincibile bisogno dello spirito. Ad un'anima eroica, con una centuplicata vita, risponde un corpo eroico, per necessità; convengono forme atletiche, masse colossali di carni frementi, muscoli, vene, tendini, forti di una esuberanza di vigore fisico che è esuberanza di vigore morale. Evidentemente, la natura umana è colta nelle sue manifestazioni vere dall'artista, studiosissimo de' suoi modelli; ma è natura trasfigurata. Questi giganti, insofferenti della posa loro decretata dalla scultura o dalla pittura, sembrano esseri tolti ad una sfera di vita estranea, remota dalla nostra; blocchi erratici dell'umanità.

Le figure leggiadre e snelle tolte agli antichi, in quel rifondere e ricreare e riplasmare, si trasmutano in colossi che piegano sotto il pondo grave delle membra erculee (1). È conservata ai giovani la gioventù, la freschezza del volto; ma le membra hanno già enorme sviluppo e piena virilità. Aperti appena alla vita, e già oppressi da tutto il peso della vita! E l'energia virile, resa dal robustissimo corpo, si comunica alla donna stessa, di giunoniche forme, pur partecipe del soffio possente di vita interiore. Pure a lei è solcata la fronte dal pensiero profondo che martira. Il femminino eterno è già tutto in grembo all'eterno mascolino. Beatrice perde il sorriso, perde la grazia, e risollevasi al cielo col gravame delle carni stanche.

Sempre acutissima, penetrantissima in Michelangelo la percezione del reale. Ma, di slancio, questa terra osservata è riposta dal titano nelle alte sfere del suo ideale; ritrae l'artista le forme che studia con precisione mirabile, e tutte le virtù di una tecnica consumatissima, non mai sdegnata; e poi procede ad una seconda creazione. Opera allora l'anima vivificatrice e

(1) Completa gli studî del Wölfflin AL. GRÜNWALD, *Ueber einige Werke Michelangelo's in ihrem Verhältnisse zur Antike*, nello « Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserh. », vol. XXVII (1908), pp. 126 sgg.

trasfiguratrice in tutta la sua foga tumultuosa; il modello cala entro il proprio fantasma. Visionario al pari di Dante, Michelangelo è sedotto, rapito, inseguito, battuto, oppresso dal sogno intenso; e se ne libera appena con tormento e strazio. In tutto è mistero e angosciosa profondità. È il battito dell'eterno nel momento fuggevole; all'eterna vita corre il sogno e corre la realtà. Al meditabondo artista, che metteva in tutto, nei muscoli pietrificati stessi, sostanza di pensiero, accorrono i profeti, le sibille; della loro famiglia è egli pure; la favella grave e sentenziosa gli conviene; e il profondissimo silenzio altresì, compagno degli impenetrabili secreti. Lo sguardo corruscato vaga al di là, oltre gli spazi terreni; e s'affissa nelle stelle eterne, donde giunge agli uomini l'eterna luce. E che è mai la bellezza, se non figlia di quella luce che giammai si spegne? Eserciterà su di essa il tempo, che mina e consuma, il suo fatale potere? Ogni forma finita ha un tremito, un anelito verso l'infinito. Vedi nel cuore di Michelangelo aperta quella vena medesima di romanticismo che aprivasi nel cuore di Dante (1). Ma quanto più solcato di

(1) Sembrami follia persistere nello studio dei precedenti del Romanticismo senza curare punto la storia dell'anima nell'opera dei nostri pittori e scultori. Veggasi frattanto W. WEISBACH, *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance*, Berlin, 1901, e le sue indagini più recenti, *Studien zu Pesellino und Botticelli*, in « Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml. », XXIX (1908), pp. 5 sgg. — Di Michelangelo unicamente discorre O. BRIE, nel volumetto *Romantik in Italien*, Berlin, 1908. Con Michelangelo, dicesi qui (p. 92), « die dantesche Szenerie ist überwunden und eine Metaphysik der seelischen Landschaft tritt an ihre Stelle ».

ferite quel suo povero, fortissimo cuore! E quanto più turbato e afflitto rimane Michelangelo dallo spettacolo di vita che fervevagli intorno, e che offendeva i suoi sogni, le altissime visioni!

Si rannuvola, piange, geme. Fugge la folla, ogni rumor mondano. Porterebbe i suoi marmi tra le selve che ricerca un giorno, romito fatto, e dove dice di trovar pace unicamente. Tanti affanni gli sono gravati nell'anima! Il pensiero si logora, si fascia di dolore e di lagrime. Il mondo rio, « traditore », il volgo « sciocco, malvagio », che « l'alma attrista e' suo' sospir non ode », riderebber del suo travaglio e delle sue amaritudini infinite. Nessuno l'intende; nessuno gli dà conforto. Deve assistere solo alle rivelazioni del suo Dio, e solo provarne le scosse profonde e paurose. È un'anima immensamente bisognosa d'affetto e d'amore, « il più inchinato uomo ad amar le persone che mai in alcun tempo nascesse »; l'espansione libera gli toglierebbe il piombo al cuore, lenirebbe gli affanni del soliloquio triste e grave della coscienza; ma ha un'invincibile ripugnanza a comunicare altrui quello che al di dentro gli ferve; parla più che cogli uomini coi suoi fantasmi e con le sue creature, dolcemente, scrivevagli la donna amica, in realtà, con doglia acerba e con perpetui sussulti; e si fa, pur sì tenero al fondo, selvatico, aspro, cupo, rigido, brusco, sdegnoso e violento al pari di Dante. Scendono a squadre le ombre all'uomo che sospira l'eterna luce. La malinconia è la sua « allegrezza » particolare. La felicità è bandita; il capo piega, carico di pensieri. E non è mai un ardere o un

lampeggiare del riso nei suoi atleti; un velo di mestizia posasi sugli occhi e sulla bocca, « dove l'anima meglio si rivela », diceva Dante nel « Convivio » (III, 8). Ai putti medesimi è tolta ogni giocondità di vita. Sembrano figli del dolore; specchiano la solennità e maestà e gravità di Dio; non si sbizzarriscono; non folleggiano; sorreggono raccolti, pieni di saggezza, seri, le masse che l'architetto audace destina ai loro omeri e alle loro braccia. E converrebbe sorreggerli loro medesimi, già gravati come appaiono d'angoscia e di pensiero.

Davvero sgomenta tanta austerità in tanta pienezza di vita. Direste che il grandissimo uomo sorbisca e condensi in sè le meditazioni gravi sui misteri dell'essere ed i destini del mondo, che esulavano dalla mente dei figli del voluttuoso e spensierato Rinascimento. Non per godere, ma per soffrire e grondar lagrime e sangue Dio ci pose su questa terra. Dove metti il piede son rovi o cupi abissi. La patria vera è al di là. Sospira e macerati per raggiungerla. L'artista è come perduto sul suolo della patria sua, dove si dimenano le genti di indomati istinti, simili alquanto a belve, con la fede tutta rivolta al giorno scorrente. Un'anomalia prodigiosa ai suoi tempi. Si ricollega a Dante; e ancora immagineremmo ritrovarlo più in su entro le spire dei secoli. Dante aveva pur piacere alla vita; sulla sua dura terra premeva saldo e fiero il piede sanguinante; di qualche dolce frutto staccato dall'albero della vita terrena bramava pure cibarsi, percorrendo l'erta e lunga via che conduce l'uomo dalla selva del peccato alla beatitudine divina. L'aspirazione ascetica è abito di natura in Michelangelo; e certo non gli occorrevano i sermoni del frate domenicano per rendere cupa, gravida di interno travaglio l'arte, che è sorriso di Dio, il bacio più fervido concesso da Dio agli uomini. Ode il Botticelli tuonare dal pergamo il Savonarola, e s'abbuia. Michelangelo ha tutti nell'anima i crucci e gli sdegni divini per il traviare delle genti. La parola accesa e profetica del frate poche nuove vibrazioni poteva destare in lui, irresistibilmente mosso a figurare il gemere della vita, la tragedia degli umani destini, il gravare della mano dell'Eterno su di ogni manifestazione finita e visibile.

Nè ci sorprende di vedere l'artista, che pur rifoggia in sè concetti platonici, e ragiona e versifica sulla natura immortale dell'anima e l'essenza dell'amore e del bello, tornare ad un medievalismo di concezione più tetro ancora che in Dante stesso, rispettare le tradizioni più antiche della Chiesa. Quel suo slancio a Dio, rotto d'affanni, in un'età in cui fugavasi Iddio così facilmente e serenamente dai tempî e dalle coscienze, doveva avvicinarlo, sembrerebbe, all'arte gotica, nel pieno tripudio di un'arte pagana che inebria i sensi e non solleva l'anima. Una linea gotica solca infatti come vena di sospiri il gran cupolone di San Pietro, che il titano volta con un giro audacissimo, a suo capriccio. Ma dalla goffaggine e rozzezza medievale, che male copriva un sentimento intenso, doveva pur rifuggire l'artista, che in sè sentiva il fremito della bellezza, come battito del sangue, nelle vene e nei polsi. E nemmeno si rassegna a rinnovare l'ideale antico. Gli antichi sono i maestri che ama, che rispetta, che studia. Sovente,

coi loro cenni e l'esempio, sedotto dalla perfezione, l'armonia e la grazia delle forme, è mosso alla propria creazione; ma nel fervore della creazione appunto insorge col suo spirito titano; tradisce i maestri. Le belle forme riprodotte, ingigantite, fremono una vita ben diversa da quella antica; gridano un'anima nuova, l'anima sua.

Giammai innamorato e appassionato dell'arte ellenica fu più lontano dall'ellenica vita, dalla serenità, compostezza e pacatezza antica quanto Michelangelo. Il mondo che in lui si agita è un mondo opposto a quello che diede respiro e forma all'arte greca, e innanzi alla quale il titano piegava riverente le ginocchia. Poeta, artista, visionario che attinge dal dolore le sue fonti di vita, e deliba con voluttà il suo dolore, il suo tormento, il suo strazio. Ha egli mai raffigurato in quel succedersi meraviglioso di creazioni, per tre quarti di secolo, un'esistenza felice? Nel cuore d'ognuna s'insinua il dolore, e le carni torturate spasimando si contorcono. Nell'albeggiare della vita è già tanta stanchezza della vita! L'aurora ha come un interior tremito per il bacio che le infligge il sole, e leva il volto soffuso di gran mestizia, presaga del duolo che dovrà stringerla, delle amarezze che scenderanno a lei. Non la destassero! Il correre alla vita è un inabissarsi vertiginoso nei regni del dolore. Ed a preferenza l'artista che popola delle sue visioni possenti le tombe, i sepolcri, i mausolei degli eroi tramontati, le magioni silenziose della morte, pone l'intensa sua luce dove son più fitte le ombre. Celebra la notte come un sole novello, « quel

sol che non comprende il vulgo », e « dolce » la chiama. Che importa se tutto imbruna e annera? In quel tacere immenso muore il fremito dei turbini e delle procelle; e l'uomo ricupera un simulacro della sua pace; sana la « carn'inferma ». Sopiti gli affanni, la vita, cullata nell'« ombra del morir », è tollerabile ancora. Ma il giorno spento ancor sempre si leva, e risplende, e torna a dar pena e travaglio.

È un dissidio implacabile in quell'anima erculea e piena di trafitture, una ribellione perpetua agli uomini e al voler suo medesimo, eterna inquietudine, eterno sconforto, eterno martirio. I petrarchisti giuocano placidi, a freddo, co' contrasti più stridenti nelle rime loro; i contrasti ripetuti dall'artista poeta sono gridi sinceri e strazianti dell'anima, che vuole e disvuole ad un tempo, e si cuoce di non trovare espressione all'inesprimibile, di afferrare appena e con sì poca destrezza i fantasmi che l'assalgono. Nella tragica lotta la gagliardia del titano è fiaccata. Vede in sè Michelangelo i cupi abissi; crea con tremiti e con singhiozzi; si turba di tutto. Immaginavano taluni ch'egli avesse il paradiso in seno, ed egli aveva in realtà rinchiuso l'inferno. Gigante consumato da tanta ardenza, si fa pigmeo, un « povero uomo », di poco valore, che si va « affaticando » in quell'arte che Dio gli ha data, e per tanto disagio non riesce a stimar la vita; sospira la quiete che non può aver mai. Il buon Lodovico Beccadelli s'illudeva che il grande suo amico non potesse star male dell'animo, « sapendo », scrivevagli nel '57, « quanta prudenza et pietà li tengano del continuo compagnia,

le quali non la lascieranno turbare per gran tempesta che faccia il procelloso pelago del mondo » (1). Più delle procelle sollevate nel mondo rio, sono i turbini, le scosse, lo spasimo dell'anima propria che gli tolgono la pace. Sembra non abbia faro e non abbia porto a cui dirigersi. Lanciata al mare tempestoso, la fragil nave appena si regge. E la paura del naufragio è sempre in cuore, e consuma le forze che Dio aveva pur date all'artista, rigogliosissime. Paura anche dell'arte propria, suo « idolo » e « monarca », che l'accascia e l'atterra. Nella « affettuosa fantasia » vede insinuarsi l'« errore ». Lo scopo della vita è mancato. Come giudicherà di te Iddio che sì gli sprecasti e distruggesti i suoi doni?

Così, di pena in pena, di tormento in tormento, flagellandosi, configgendo in sè ognora gli strali più acuti, commettendo « pazzie » e « bizzarrie » che non nuocevano se non a lui, il grande uomo tragittava. Ed è questo dissidio senza rimedio, questa tragica lotta pugnata eternamente in cuore che separa Michelangelo da Dante, pure essendo egli a Dante fratello in tante manifestazioni dello spirito (2). Nella coscienza invitta

(1) A. VITAL, *Tre lettere inedite di Lodovico Beccadelli a Michelangelo B.*, Conegliano, 1901, p. 15.

(2) Bene caratterizza il discordare dello spirito di Michelangelo dallo spirito di Dante G. AMENDOLA, in una introduzione breve, ma acuta, alla edizione da lui curata delle *Poesie di Michelangelo* (Coll. *Scrittori nostri*), Lanciano, 1911. Vedi l'ultimo studio di K. JUSTI in « Neue Beiträge »..., Berlin, 1909, pp. 370 sgg. Ai dissidi interiori, alla « orribile procella » dell'anima non bada G. SIMMEL in una caratteristica di *Michelangelo* (*Ein Kapitel zur Metaphysik der Kultur*, in « Logos », I, fasc. 2, 1910, pp. 207 e sgg.).

del poeta entrano i turbini e le procelle solo ad intervalli; infuriano, percuotono, ma non lasciano solco. L'ardenza del sentire non logora, non consuma. Su tutti gli ostacoli e le acerbità della vita sollevasi altera, indomita, inflessibile, la personalità di Dante. I dissidi si placano, le disarmonie si compongono ad armonia; la visione altissima non è ottenebrata mai. Sugli inferni dell'anima trionfa la divina calma del poeta; e la creazione lampeggia sicura, senza scosse e smarrimenti. E come non trema il cuore, non trema la mano mai dell'audacissimo architetto costruttore de' suoi regni oltreterreni.

Fa specie che non sia stato mosso Michelangelo a frangere più volte le creazioni sue che male corrispondevano al suo possente immaginare, e riesca in quella sua morbosa incontentabilità meno frammentario di Leonardo stesso. I *Prigioni* vi dicono tutta la titanica forza del concepire e quel venir meno fatale all'opera vagheggiata per l'interiore strazio patito. I fantasmi gli turbinano nella mente — quante volte gli mendicavano altri artisti le spettacolose e rapide invenzioni giammai esaurite! — le prime figure si delineano; assumono per magica virtù colossale aspetto; d'un tratto le forme ideate sono sorpassate; vaniscono i contorni; e il plasmatore audace si sgomenta, vacilla, riconosce la temibile grandezza della visione balenatagli nel primo ardore di creazione, ribelle a vestir forme concrete. Quella sua divina aspirazione all'armonia divina e il culto per la bellezza ellenica che impone sobrietà, misura, linee nitide, decise, determinatissime, non tor-

mentate mai, lottano disperatamente colla irrequietudine dell'artista, con il travaglio supremo e la tendenza naturale ad ingigantire, a varcare ogni limite, a toccare l'infinito, l'eterno. Ed era pur forza usare della sua tecnica, avvincersi alla sua arte, giovarsi della materia irrigidita e inerte, per esprimere il tumultuare tempestoso dell'anima, porre l'eroico slancio, impossibile a contenere, ed un fervore d'azione nella pietra immobile. Il mondo e la vita non hanno virtù che per quello che si agita all'interiore. Ma all'uomo tutto spirito Dio gettò in sorte un'arte tutta corporea, che imponeva di togliere al carcere terreno le « grievi salme », le carni misere, spregiate, per ben riplasmarle e torcerle e riattivarle al moto, all'azione, benchè sacrate al dolore; imponeva di rifare insomma quella vita che disfaceva l'artista, smarrito nel pensiero della fugacità e instabilità d'ogni umana cosa, e sospiroso di sciogliersi dalle fasce terrene per sollevarsi a Dio.

A Dio si rivolge tremante; muta il soliloquio suo in colloquio con l'eterno, e implora libertà, la salute dello spirito, misericordia e perdono al traviare suo; peccatore vissuto con austerità puritana, e illibata, castissima coscienza; e preme gemendo dal cuore la sua preghiera. Getta il suo dispregio al mondo; ma non l'affronta, non lo combatte; si ricurva in sè, atleta del martirio, non della pugna. La terra tutta dovrebbe trasfondersi nel cielo; la vita tutta dovrebbe calare nella morte, che è, in sostanza, vita dell'eternità. E un delirio di morte coglie questo possente suscitatore e creatore di vita, attivo per poco meno di un secolo.

Immagina posto il dolore alla culla dell'uomo che nasce, gemere l'aurora al sorgere della vita; « 'n ciel », dice, « quel solo à miglior sorte — ch'ebbe al suo parto più presso la morte ». Quale follia festeggiare con pompa la nascita d'un figlio! Non si rida; si pianga; poichè « il mondo tutto piange »; si serbi l'« allegrezza alla morte di chi è ben vissuto ». Assai meno dolore grava sull'eroe che apre, raccolto, il regno delle ombre, che sul cuore di chi annuncia la luce e il sole.

Per quale miracolo, vi chiedete, l'artista, che ha l'anima così scissa e piagata, soffrendo senza respiro, ha pur raggiunto la fusione vagheggiata del sensibile e del sovrassensibile? Bastavano le forze a Michelangelo per concretizzare l'astratto nelle forme palpabili, di maggior rilievo; nè era possibile che l'individualità spiccata si sciogliesse o smarrisse in questa tendenza innata ad assorgere dal particolare all'universale, dalla carne allo spirito, dal temporaneo all'eterno. Il vago e l'indeterminato sono fuori di natura; in ogni forma è l'espressione viva e nitidissima di un carattere; ogni profeta della gran volta ha in sè il suo mondo particolare; e dove il nudo appar vestito, il drappeggiamento stesso serve ad individualizzare; accresce la plasticità della concezione; — « io dico che la pittura mi pare più tenuta buona, quanto più va verso il rilievo, ed il rilievo più tenuto cattivo, quanto più va verso la pittura », con brusca franchezza Michelangelo rivelava al Varchi questo suo convincimento —. Con intensità di vita non mai raggiunta, con somma limpidezza e semplicità divina poteva gareggiare col suo divino poeta

nell'espressione di un mondo plastico, visibile e tangibile, creato e concretato entro l'altissima fantasia, imprimere ovunque nelle figure più varie il segno indelebile della sua marcata e possentissima individualità, dare sembianza e sostanza di vera realtà alle sue immagini ideali, portarsi la sua terra entro il suo cielo.

Gli schizzi.

Il critico e dantista germanico non si preoccupa menomamente della natura dell'anima di Michelangelo; non avverte che l'artista concepisce e crea, sedotto da una sua visione pittorica e plastica, posta, necessariamente, fuori del mondo della poesia. E va dritto al suo scopo; si addentra, con passo speditissimo e sicuro, nella selva de' misteri; ed ogni arcano gli si svela, facendo di Michelangelo l'interprete assiduo della creazione di Dante, ripetitore e traduttore, nell'arte sua, della « Commedia », percosso in eterno dai fantasmi balenati alla mente del suo veneratissimo poeta. E noi rimaniamo attoniti a tanta tenacia e caparbietà di lavoro; apriamo il catalogo drizzato delle mille derivazioni; e ci chiediamo come mai potesse bastar l'animo ad un uomo di tanto studio e di tanto acume, di volgere così al meccanico e al materiale il procedimento spiritualistico della suggestione avvenuta. Davvero accordò a lui il suo Dio una luce particolarissima per discernere quanto a noi, piccoli e comunissimi uomini, dovrà sempre occultarsi? E, concedendo pure un'efficacia continua della creazione dantesca, la più atta a colpire la fantasia di un artista, e ad ispirare nuovi soggetti e nuove forme per la scultura e la pittura, come dimenti-

care il trasformarsi rapido, fulmineo, nella possente assimilazione michelangiolesca, d'ogni immagine ottenuta, l'istantanea, inevitabile trasformazione e trasfigurazione, che vivifica appunto, caratterizza e individualizza il disegno, l'abbozzo, l'opera intera di Michelangelo?

Ci irrita a volte la pretesa di sollevare a legge un puro capriccio, quel proseguire l'ermeneutica tentata sino alla demenza estrema, il tacito accarezzarsi per le originali scoperte immaginate. Ed è ventura ancora che il Borinski abbia cavate le sue meravigliose fonti unicamente dalla « Commedia », supponendo ignote a Michelangelo le opere minori di Dante. Un platonico così profondamente imbevuto delle idee di Ficino e di Pico, lettore assiduo d'ogni opera dei filosofi disputanti, come ce lo rappresenta il B., avrebbe davvero sdegnato di togliere consiglio dal « Convivio », che pur commenta e illustra le idee destinate a svolgersi nella « Commedia », meglio certo di quanto facesse il Landino medesimo? Bastava il gran poema come fonte unica e fonte sacra. E converrà pur ridurre a pochissime le ispirazioni che immaginaste derivare dagli antichi. Non erano già tutti nella « Commedia » i soggetti svolti dall'antichità classica, ripresi da Michelangelo? I maestri più venerati parlano per il tramite di Dante; ed è miracolo che ancora sappia imporsi Ovidio; miracolo che non tutte le fatiche umanistiche del Poliziano sieno state sprecate, e si supponga abbiano giovato alla cultura dell'artista negli anni del primo sviluppo.

La follia del nuovo interprete può essere caratterizzata dalla prontezza e sicurezza con la quale si ricorre alla « Commedia » per trovarvi l'ispirazione del « Davide » michelangiolesco, ricordata anche e specificata nell'indice famoso e meraviglioso (p. 339). Michelangelo ideava, come sappiamo, un Apollo; ed eccolo chinarsi a Dante, e spiare il secreto della sua visione: « Vedea Timbreo, vedea Pallade e Marte [Armati ancora intorno al padre loro » (*Purg.*, XII, 31). Rileva il B. nella ricchissima raccolta del Berenson (N° 1399) un disegno di Michelangelo che, riaccostato ad altro disegno a penna custodito a Monaco, non certo di fattura michelangiolesca, poteva giustificare la fantastica denominazione: « Ippolito e Fedra »; e il critico scote il capo; un dubbio l'assale; ma subito imbranca i provvidenziali versi danteschi (*Par.*, XVII, 46) che accennano al destino di Ippolito, tragico quanto il destino dell'artista medesimo; e ritrova e ammira il rapporto, « così significante », ch'egli discopre: « Qual si partì Ippolito d'Atene [Per la spietata e perfida noverca, [Tal di Fiorenza partir ti convene ».

Da un nome solo, che in Dante ricorre, quale stimolo possente è venuto alla fantasia di Michelangelo! Dal cenno fuggevole nell'*Inferno* (XXXI, 124): « Non ci far ire a Tizio nè a Tifo », deve esser giunta, non sai per quale prodigio, l'ispirazione ad un meraviglioso disegno della galleria di Windsor (tav. 6 della raccolta del Frey; la tav. 74 riproduce un altro schizzo del soggetto medesimo), in cui si raffigura Tifeo prostrato nelle sue forze esuberanti, titano abbattuto, su cui s'av-

venta feroce l'avoltoio. Non indovini perchè proprio Dante, che lancia a caso quel nome, e non Ovidio, e non Lucano o Virgilio, nessuna delle gemme antiche che ritraevano il trafiggere del gigante, abbia suggerito il dramma sì vivo all'artista. Ancora stupisci che l'ingegnosissimo critico non si giovi del rinnovato ricordo a Tifeo nel *Par.* (VIII, 70), ove il gran corpo del gigante appare di sostegno alla vasta e « bella Trinacria » (1). Ma ad un suo primo delirio subito un altro ne aggiunge. Accanto alla figura di Tifeo vede nel disegno leggermente abbozzato un albero fantasticissimo, che distende le radici, ed apre un ramo, come gola spalancata. E corre e vola ai tronchi della foresta dantesca dei suicidi (*Inf.*, XIII); riode il gemito del tronco ferito e sanguinante: « Perchè mi schiante? ».

Immaginatevi quante volte dovesse colpire la fantasia di Michelangelo il mito di Ercole, e come si compiacesse di ritrarre la lotta con Anteo o con Caco, lui che considerava la vita come pugna incessante, e popolava la sua tragica scena di lottatori audaci. Come sollievo ai tanti inferni patiti, procuravasi la voluttà amara di raffigurare il fiero combattere dei suoi giganti, l'avvinghiarsi di due corpi, il distendersi, il torcersi e contorcersi dei muscoli gagliardi. Non vedrei sempre rinnovata la pugna d'Ercole negli schizzi riprodotti ultimamente dal Frey (tav. 7, 31, 33, 176 ecc.); ma, sopratutto, non seguirei il B. nelle derivazioni infallibili di

(1) Manca anche il ricordo al Tifeo nel *Convivio* (II, 6), e l'allusione all'*Eneide* virgiliana.

queste pugne, e strette, e morse di due atleti, dai pochi cenni ad Ercole nella « Commedia »; ma l'occhio penetrantissimo del critico distingue a meraviglia, in quel sollevare ed abbassare del corpo che impugna, l'eroe vittorioso, la « grande stretta » che « Ercole sentì », quella medesima che l'*Inferno* ricorda (XXXI, 132); e riconosce, in un angolo della gran volta della Sistina, Caco, che, « sotto la mazza d'Ercole », battuto e ribattuto, sconta il fio delle frodi commesse (*Inf.*, XXV, 32); e risolutamente ci addita una « selbständige Herkunft aus Dante ».

Dante, similmente, deve aver soccorso Michelangelo quando ideò la caduta di Fetonte, e tentò e ritentò il disegno del carro che rovescia, e dei cavalli e dell'auriga audace che precipitano (tav. 57, 58, 75), per giusto castigo di Giove. Legge il B. un po' male la « Commedia », e assicura che ben cinque volte Dante ricordò nell'opera sua il mito di Fetonte; riaccosta arditamente il superbo disegno di Windsor (quello del Museo Britannico è certo preferibile), che illustra la nota scena delle « Metamorfosi » ovidiane, ai versi del *Purg.* (XXIX, 118), che rimembrano lo sviare fatale e il bruciare del carro del Sole, « per l'orazion della terra devota ». Ma il pensiero di Dante correva a quel carro anche in altri canti che il B. trascura; e se poco poteva giovare al gran giuoco delle derivazioni dantesche l'accenno all'« ardente corno » nel *Purgatorio* (XXII, 120), ancora doveva confortarlo l'insistere di Dante in uno dei canti estremi del *Paradiso* (XXXI, 124) sul rosseggiare e l'infiammarsi del cielo, « ove s'aspetta il temo | Che

mal guidò Fetonte » (1). Ma è pur sempre così discosta dal rapido cenno descrittivo del poeta la figurazione intera, complessa, animatissima dell'artista; ed è sempre disperatamente difficile sorprendere in Michelangelo il primo lampeggiare dell'immagine che lo colpisce e lo domina, e determina la forma e la vita delle sue plastiche figure. Tutti i riaccostamenti borinskiani sono cavilli. E bisognerà sorridere della pretesa di ritrovare nelle nubi che avvolgono Giove, folgoreggiante dalle sue alture, il segno manifesto del mistero che avvolge il suo giudizio (« quando fu Giove *arcanamente* giusto »), quel segno che la descrizione ovidiana non poteva suggerire.

Se da una gemma antica, da altro rilievo, o intarsio, da una miniatura, da un disegno, da una medaglia, dal racconto mitologico sia venuta a Michelangelo la prima spinta al disegno di Ganimede (tav. 18, Windsor), non sapremo certo mai. Una delicatezza insolita è nei lineamenti del viso del giovane, che socchiude gli occhi, dimentico d'ogni cura, portato all'alto con dolce abbandono. Naturalmente, al nostro critico subito si affaccia il Ganimede dantesco; le antiche favole sono mute per l'artista, se non le anima e non le ricorda il suo poeta divino; e deve dormire il Ganimede michelangiolesco, perchè corrisponda all'alta visione di Dante avuta nel

(1) È miracolo che per Fetonte il Borinski ricordi anche il *Convivio*. Torna l'immagine nell'Epistola ai Cardinali (VIII, 4): « Vos equidem, Ecclesiae militantis veluti primi praepositi pili, per manifestam orbitam Crucifixi currum Sponsae regere negligentes, non aliter quam falsus auriga Phaeton exorbitastis ».

sogno (*Purg.*, IX, 19); ritrovate l'aquila, « con l'ali aperte », che porta in su il giovane, rapito « al sommo concistoro »; poteva aver Dante interpretazione migliore dell'allegoria del suo sogno estatico? Questo rapimento alle altissime regioni di Dio doveva essere raffigurato al sommo della cupola della cappella medicea; lo schizzo doveva avviare a quel dipinto che Michelangelo non fece poi mai. Non suggeriva Sebastiano del Piombo, nel 1533, al suo grande maestro e amico un Ganimede appunto? « A me parrebbe che li staesse bene el Ganimede e farli lo diadema che paresse S. Giovanni de l'Apocalipsi quando è furato in cielo ». Ma era uomo Michelangelo da ascoltare tali suggerimenti? E che sappiamo noi di quanto ideava per l'architettura definitiva e l'ornamento del suo mausoleo delle tombe, dove ebbero rovina e morte tante sue concezioni gigantesche?

Se Michelangelo idea una Leda baciata dal cigno, e la raffigura in quella posa stessa in cui è distesa la Notte, posta a guardia dei misteri delle tombe, egli sicuramente non bada ai rilievi antichi, tutti sdegnati dal nostro originalissimo dantista; e si dà ad illustrar Dante; l'immagine della costellazione in cui il poeta s'era fissato (*Paradiso*, XXVII, 98) è l'immagine sua; benissimo il critico distingue, in uno schizzo degli Uffizi, il « bel nido » in cui Leda s'è sdraiata, e riposa, e concepisce, dormente.

Nè, quando può aggrapparsi ad un suo riferimento a Dante, s'arresta ai dubbi sollevati sull'autenticità di questo o di quest'altro schizzo o rilievo. Bisogna che

Michelangelo abbia veramente dato rilievo alle figure di Apollo e Marsia, perchè appaia, nei suoi anni migliori, valente interprete e illustratore di Dante, riproduttore nell'arte sua dell'immagine sì viva del Dio delle Muse, che, nella gara famosa, si trasse Marsia « dalla vagina delle membra sue » (*Par.*, I, 21). E quella « vagina » stessa bisognerà che Michelangelo ancora la afferri e la distenda nelle alture del suo « Giudizio » per significare l'orrore del martirio di San Bartolomeo. — Che il B. non veda l'impronta dantesca infallibile in tutte le prime statue di Michelangelo è miracolo. Non s'arresta al giovine che si torce, ricurvo su di sè, ideato e plasmato parrebbe intorno al 1497, ritenuto da alcuni preludio agli schiavi possenti della tomba a papa Giulio, da altri immagine del musicista Belacqua, visto dal poeta all'ombra « dietro al sasso » del suo monte di purgazione. Distintamente vede invece Belacqua il B. in una figura di uno schizzo monacense delle tombe medicee, sdraiata sotto il sarcofago a destra, rimasta nel regno delle ombre e della morte, non dissimile da quella riprodotta in un disegno dal Berenson, in cui già si sbizzarriva la fantasia a ritrovarvi il gran pigro di Dante (1). — E ritrova il B. la visione dantesca dell'orgia baccantica de' Tebani, che

(1) Il Borinski osserva e ragiona (p. 120): « Genau so hockt der Faule bei Signorelli vor dem Steine, hinten auf einem seiner Danteschen Sockelbilder in der ' Madonna ' zu Orvieto... Vielleicht war das allein schon ein Grund für Michelangelo, ihn als ' schon dagewesen ' wegzulassen ».

toglie il poeta alla sua sonnolenza (*Purg.*, XVIII, 91), nel notissimo e bellissimo disegno michelangiolesco del baccanale dei fanciulli, che in nulla davvero può ricordare Dante, ed è fuori affatto da ogni figurazione della « Commedia ».

Il baccanale richiama il bassorilievo giovanile della guerra dei Centauri, anch'esso ispirato da Dante, come risolutamente afferma il B., determinato a opporsi alle interpretazioni comuni ed a sostituire la « Commedia » a tutto il complesso delle fiabe antiche. Nemmeno stavolta il gran mentore doveva essere il Poliziano, solito a dischiudere all'artista i tesori dell'antichità classica; non suggerì la pugna di Ercole co' Centauri; Ercole stesso qui non c'entra; l'eroe che campeggia nel centro, in atto di calare i colpi più fieri, è Teseo; e Michelangelo ha innanzi la sua gran Bibbia, che interroga ad ogni lampo della creazione; ricorda, scolpisce ,i « maledetti | Nei nuvoli formati, che, satolli, | Teseo combatter coi doppi petti » (*Purg.*, XXIV, 121). Perchè si sia imposto all'artista questo rapido accenno alla pugna de' mal generati, « satolli », che non offre nessun atteggiamento scultoreo, e inefficace sia rimasta l'immagine sì plastica e sì viva de' Centauri correnti per le rive d'inferno (XII, 56), « armati di saette, | Come solean nel mondo andare a caccia », il critico non dice ; ma non può negare che il bassorilievo michelangiolesco illustra in parte la nota descrizione ovidiana della pugna e del rapimento tentato, presente pure a Dante; e suppone che dal Poliziano il giovane

scultore, non mai tenero per la tradizione antica (1), abbia avuto la spiegazione necessaria al passo dantesco, e il rinvio indispensabile alla prima fonte del racconto. Dante doveva giovare a Michelangelo per mettere scala ad Ovidio (2).

Quando Michelangelo, in età assai più avanzata, e già avvezzo a plasmare colossi, scolpisce il suo Bruto, egli s'accorda con Dante; accoglie dal poeta l'ideale del patriota e del cittadino; e dà forma e vita a « quel Bruto che cacciò Tarquinio » (*Inf.*, IV, 127), l'eroe del Limbo dantesco, non il Bruto, uccisore di Cesare, che Lucifero si maciulla, e che l'artista avrebbe pur condannato all'atroce castigo. Ma chi ci autorizza a ritenere non tutta fantastica la difesa del giudizio di Dante e della punizione inflitta ai regicidi posta in bocca a Michelangelo nel dialogo del Giannotti?

Può stupire che non dica parola il B. del cartone famoso della guerra di Pisa, curiosa ed animatissima sinfonia di corpi atletici, che già preludia alla gran sinfonia della Sistina. Ed è già qui tutta la foga e l'ardire del titano, tutta la voluttà del muovere alla lotta gli eroi, sorpresi alle sponde del fiume in cui si bagnano. L'abbozzo, solo noto dai cartoni che lo riproducono, offre gli atteggiamenti più vari; e l'interprete dantista poteva a piacere suo vedervi la posa, il moto e

(1) Che pur tra fanciulli, come nel disegno di Windsor, avvenga il baccanale Tebano che Dante ricorda, è scoperta del Borinski.

(2) Poco ci aiuta il lavoro di P. V. C. BAUR, *Centaurs in ancient art. The archaich period*, Berlin, 1912, che non è più di un dotto catalogo.

lo stupore delle figure di Dante, riconoscervi anzi, determinatissimi, come nella volta stessa, i personaggi vivificati dal poeta. Sarà meno bizzarra delle sue fantasticissime supposizioni quella di altri interpreti che videro le traccie sicure di Dante nei nudi e membruti corpi del cartone, e ritrovarono in quello più fiero, che rabbiosamente s'aggrappa alla riva, Filippo Argenti (*Inferno*, VIII, 40), ancora in atto di stendere « ambo le mani » alla navicella che dovrà portarlo all'infernal palude?

Se tace dei bagnanti, il B. fa in compenso un gran discorrere dei « Sagittari » attivi all'opera loro, frementi della loro vita esuberante, in uno schizzo di Windsor (tav. 298), che pur si ricorda come « Il bersaglio degli Dei ». Ed è tale l'impeto di quei corpi giovani, snelli e alteri, che protendono gambe e braccia, e drizzano ad un sol centro lo sguardo, tale la forza di quel saettare, senza nemmeno impugnare armi o saetta, da scotere tutta e ferire la mente del critico, drizzata all'unico centro che è la « Commedia » di Dante (1). Ed eccovi prodigati i ricordi suoi del saet-

(1) Conveniamo che dalle gemme, dai vasi, dalle anfore antiche Michelangelo non poteva togliere che pochi spunti all'abbozzo de' suoi Sagittari, drizzati e correnti all'unico segno. Si veda un lavoro di EDUARD SCHMIDT, *Der Knielauf und die Darstellung des Laufens und Fliegens in der älteren griechischen Kunst*, in « Münchener Archäologische Studien dem Andenken Adolf Furtwängler gewidmet », München, 1909, pp. 251 sgg. — Non conosco un articolo di R. FÖRSTER, *Tizians himmlische Liebe und Michelangelos Bogenschützen* (« Neue Jahrbücher f. d. klassische Altertum », 1917?).

tare e dello scoccare sì frequente ne' versi dello sdegnoso poeta; ritroviamo lo « strale | Che l'arco dell'esilio pria saetta », le « tre saette » dell'« arco tricorde »; riudiamo la sentenza: « molti han giustizia in cor, ma tardi scocca | Per non venir senza consiglio all'arco »; torna a colpirci l'immagine: « perchè quantunque questo arco saetta | disposto cade a provveduto fine | Sì come cocca in suo segno diretta »; ed è miracolo ci faccia grazia il B. di altre immagini del trar di balestra, che forse non rammentava, come quella del *Purgatorio* (XXXI, 16): « come balestro frange, quando scocca | Da troppo tesa la sua corda e l'arco | E con men foga l'asta il segno tocca »; e quella ancora del *Paradiso* (II, 23): « e forse in tanto in quanto un quadrel posa | e vola, e dalla noce si dischiava ». Decisiva per Michelangelo, mirabile esempio di una immagine travasata e concretata nella pittura — tale almeno lo ritiene il B. (p. 67) — è la similitudine che pur ricorre nel *Paradiso* (V, 91), tratta a figurare il correre veloce di pianeta in pianeta: « sì come saetta, che nel segno | percuote pria che sia la corda queta, | così corremmo nel secondo regno ». Quel rapidissimo incedere, quasi seguendo lo scoccar della freccia, non è nei Sagittari michelangioleschi, mossi dall'ardenza loro alla corsa alata, fissando il bersaglio? Non tendono archi nè strali (solo un di loro, di maggiore età, e in disparte, impugna l'arco); basta il loro gesto; non si esercitano; compiono una missione; e noi immaginiamo li sproni il divino amore, come spronava il poeta corrente ai suoi cieli. Un tirar di freccia sollevato a simbolo per la virtù possente dell'artista! Altri si dànno alla ricerca di altra letteratura o poesia come sostegno della concezione michelangiolesca, strana, fresca e gagliarda; e ritrovano nel « Libro di natura d'amore » dell'Equicola, ricordato nelle Dispute Camaldolensi del Landino, l'espressione di quel tendere all'amor divino (« come li Sagittarî al preposto segno »), in opposizione al mirar basso con la cupidigia dei sensi, che è pure in un sonetto dell'artista poeta: « L'un tira al cielo, e l'altro in terra tira, | Nell'alma l'un, l'altro abita ne' sensi, | E l'arco tira a cose basse e vili ». Ma la derivazione borinskiana deve pur assumere l'aspetto di cosa infallibile. E vedete, riconoscete nell'erma sollevata per attrarre a sè le freccie dei tiratori zelanti, non altri che Mercurio; e Mercurio è appunto la divinità preposta al « secondo regno », per cui correvan sì rapidi « come saetta » Dante e la sua scorta!

Per una singolare aberrazione, mosso dalla sua foga divinatrice e dal bisogno di squagliar le tenebre, per spander luce, la sua luce, il B. vede un tutto organico in uno schizzo degli Uffizi, evidentemente composto di un tondo, che fa parte a sè, e di un tronco di corpo d'uomo aggiunto fuor di esso, al disotto, disegnato senza rapporto con la prima composizione (tav. 65). L'hanno ritenuto alcuni un abbozzo per il medaglione che sovrasta una Sibilla nell'affresco della gran volta, e che rimase vuoto, non si sa per qual motivo; e i più ci videro, assai bizzarramente ritengo, una figurazione biblica del serpente di bronzo. Aguzzò i suoi occhi

il B., e, nettamente, distinse, nel seguito delle figure delineate appena: Apollo che abbatte Briareo nella battaglia coi giganti. Ancora una volta il divino poeta doveva soccorrere l'artista divino; e suggerivagli la gran figura vista da lui entro i rilievi del suo sacro monte (XII, 28): « Briareo fitto dal telo | Celestial », giacente « dall'altra parte, | Grave alla terra per lo mortal gelo ». Quel corpo, così disteso, mutilo, senza braccia (e cento doveva averne Briareo), torreggerebbe davvero come corpo smisurato di gigante, se lo si ritiene unito alla scena raffigurata nel tondo. A me ha l'aria di un torso ideato per il « Giudizio »; e, similmente, al « Giudizio » destinavasi a parer mio l'abbozzo del tondo; figure ritte o giacenti, colpite dalla sentenza che folgora Cristo. Ma sono giganti, esclama il B.; e innanzi a noi abbiamo la lotta cogli Dei. È Apollo che folgora; e gli sciagurati che abbatte non sostengono il suo sguardo; indietreggia uno di loro; solleva un braccio; e il B. pensa si copri con la mano il viso. All'alto, fra nubi, debbon raccogliersi, spettatori della lotta, gli altri Dei, che solo il B. discerne. L'imperturbabilità della sua visione è mirabile quanto la sua continuità; non tollera lo si chiami soggettivo; interpreta, come deve interpretare, afferrando quello che lui chiama « einen gesicherten Zusammenhang von Motiven ». Un dramma che si concentra nella figura a destra del tondo, ritta, con l'elmo in capo, visibile al B., divinità risoluta, che manda al basso gli strali e le folgori, precisamente come Giove che amministra a Fetonte l'arcano giudizio. Nè occorreva apparisse nella

mano distesa di quel possente il « telo celestial », scelto per trafigger il vinto Briareo; Apollo trafigge senza arco e senza freccia, appunto come i Sagittari che colpiscono correndo, in omaggio al correr di Dante tra le sfere. In verità, parmi che d'altro s'occupi il Dio immaginato; attorno a lui si stringono i corpi nudi delle nude anime, che probabilmente cercan sostegno e braccia per la salita all'alto. Ma al nostro critico non toglierete e non sciuperete la visione dantesca, determinatissima, la quale ha potere di animare tre linee spezzate e contorte tracciate all'alto, alla sinistra del tondo, figura spiccata di altro Nume che troneggia e sfolgora sul carro; Marte sicuramente, che seconda Apollo nella pugna, la divinità pur ricordata da Dante come attiva allo sterminio dei giganti: « Vedea Timbreo, vedea Pallade e Marte, | Armati ancora, intorno al padre loro, | Mirar le membra de' giganti sparte » (*Purgatorio*, XII, 31). Poteva mancare di precisione e completezza l'illustrazione di Michelangelo? (1).

* * *

Di un curioso disegno, approdato a Weimar, che attribuirei io pure con lo Justi e con altri a Michelangelo (non fa però parte della raccolta del Frey), inter-

(1) Alla prima sua fantasia il B. aggiunge un rinforzo, divagando sulla pretesa *Michelangelos Gigantenschlacht*, ne' « Monatshefte für Kunstwissenschaft » (1908), I, 790 sgg.... « Denn die Stelle in Dantes Purgatorio wird ausführlich kommentiert und das himmlische Geschoss (telo celestial) von Landino nach Ovid... auf Zeus' Blitzstrahl gedeutet » (passato dal folgore col quale Giove dal cielo l'havea percosso), ecc.

pretato comunemente come « Il sogno della vita », non volle punto occuparsi il B. Raffigura un giovane che si desta dal sonno e distende le membra gagliarde, appoggiando le braccia su di un globo. Un angelo, con tese le ali, accorre a lui, e gli soffia all'orecchio con la tuba. Sparse all'intorno, ondeggianti tra nebbie, scorgi, delineate appena, altre figure; in esse e nelle maschere, poste alla rinfusa nel piedistallo, aperto innanzi, che sorregge il giovane, potremmo scorgere i simboli della commedia della vita, i fantasmi dei beni effimeri, dell'amore, della forza, del godimento, destinati a dissiparsi al grido solenne dall'alto che richiama il giovane, uscito dal sonno della vita al gran risveglio e ai suoi immutevoli destini (1). Forse è soggettiva alquanto la nostra interpretazione, ma certo è nell'abbozzo del dormente risveglio un significato profondo, il simbolo della vita, intesa come fuga dal mondo degli inganni e delle chimere, transitando rapidi dal caduco all'eterno. E v'è chi qui ancora vede l'inspirazione dantesca (2);

(1) Riproduco qui con qualche leggera variante la descrizione del disegno che io feci nel 1° volume dell'opera *La vita è un sogno*, Torino, 1916, pp. 138 sgg. Nelle note, p. 281, n. 102, avrei dovuto ricordare lo JUSTI, *Michelangelo*, « Neue Beiträge », pp. 345 sg., che riproduce pur lui il disegno, ritenuto « wirklich eine Originalzeichnung Michelangelos »; mi sembrano però immaginari i rapporti di quel *Sogno della Vita* (« dieser seltsame Capriccio..., ein Unicum unter den Ausgeburten seiner dämonischen Phantasie ») con alcune allusioni satiriche dell'Aretino, viste dal critico valente e geniale.

(2) E. STEINMANN, *Michelangelo und die Sixtinische Kapelle*, Berlin, 1907, II, 576: « Auch der bekannte Traum des Jünglings... dürfte von Dante inspiriert sein ».

Dante, che, nella « Commedia » sua, rigurgitante di vita, attenta a tutti gli spettacoli del mondo, ai mille drammi dell'anima, colpisce e flagella la « vanagloria delle umane posse », durevole quanto « il verde in su la cima », e addita il rapido disfarsi delle schiatte, la morte che è in tutte « le nostre cose », il vano rumoreggiar del mondo, « fiato di vento | Che or vien quinci ed or vien quindi ».

Alla rigida gravità biblica di Dante contrapponete l'austerità fiera e cupa dell'artista infelice. Scorreva a fiotti, bollente e rigoglioso, il sangue a questo possente suscitatore e plasmatore di vite, capace di dare un'anima ad ogni disanimata cosa, e fiamme e fremiti di vita ai morenti; eppure il pensiero di morte sempre lo sprona e trafigge — « Mors ultima linea rerum » —. Sempre lo preoccupa il vano affaticarsi dell'uomo entro un mondo di larve e chimere; rimpiange « le favole del mondo » che gli tolsero « il tempo dato a contemplare Iddio »; tutto gli appar vano, caduco, corrente all'eterna distruzione; guarda arcigno il tempo che ha innanzi, persona fatta, messo funesto del cielo, intento a tutto offendere, a divorarsi ogni cosa, « il tempo ingiurioso, aspro e villano », che « del tutto dismembra la beltà ». È necessità questo nostro correre e precipitare veloce, bene lo riconosce; eppure egli non si dà pace, e contrappone instancabile, con acerbità e violenza, il disfiorire continuo al poco nostro fiorire; si aggira entro i tempi di morte, pungendosi, ferendosi l'anima, che reca l'anelito indistruttibile alla vita; e crea con tanta esuberanza i suoi eroi, con tanta ga-

gliardia torce i muscoli e le carni, strappa dal masso il suo vivo fantasma, quasi lo premesse il bisogno di offrire il suo contrasto a questa forza annientatrice del tempo e della natura. Crea, e poi piange e geme della vanità d'ogni creazione.

Quel suo affezionarsi ai mausolei e alle tombe riflette la tristezza immensa dell'anima sua. Dove più batte l'ala della morte il solitario accorre, e annaspa la sua vita; popola de' suoi fantasmi i silenzi più profondi. Le tombe! Quante ne ideò; a quanti altri artisti diede suggerimento per le vagheggiate immagini e sculture dell'umana fugacità e i trionfi eretti alla morte! (1). Si sottrae al sole che sfolgora, alla luce del pieno meriggio, per vagare o immergersi tra le ombre; misteriosamente lo attrae quanto più s'occulta nella vita dell'uomo e nel pensiero; ogni arcano, ogni oscura potenza ha un fascino per lui, e riattiva i démoni e le furie che ha all'interiore; contrappone la notte al giorno, e celebra il « tempo bruno », il « dolce tempo benchè nero ». Dio, evidentemente, ad altro regno non destinò le creature sue che a quello delle tenebre e del dolore.

Come può sfuggire a chi vede in Michelangelo un riprodursi e un rinnovarsi perpetuo della creazione di Dante, l'inutilità d'ogni storia di fatti compiuti, nel concetto dell'artista! Il mondo di Michelangelo è remo-

(1) Qualche breve notizia (aggiunta alla *Geschichte des Florentinischen Grabmals* del BURGER, Strassburg, 1904) nell'articolo dello STEINMANN, *Studien zur Renaissanceskulptur in Rom. II. Das Grabmal des Cecchino Bracci in Aracoeli*, « Monatshefte f. Kunstw. » (1908), I, 963 sgg.

tissimo dal nostro; l'etichetta borinskiana posta sotto alle figure del titano fa sorridere. Pretendere ch'egli tornasse a dar vita ai contemporanei di Dante, e illustrasse, scolpendo, dipingendo, figure care al poeta, o da lui abborrite, frustate nelle feroci invettive, è follia. Nemmeno lo preoccupano gli uomini, le cose del suo tempo; appare dimentico della sua terra; per le azioni che avvengono e alle quali andava tutta l'anima del poeta, egli non ha che indifferenza; l'unica realtà è il suo interiore; i corpi umani ch'egli studia e anatomizza gli importano come fascia di un'anima che ha il respiro dell'eterno, persuaso sempre, che « più l'alma acquista ove più 'l mondo perde ». Diceva lo Justi che il suo regno comincia là dove il mondo non ebbe ancora principio e dove il mondo ha termine. L'avesse Iddio lanciato alla vita quando tuonavano ai popoli i profeti d'Israele! Chiama « beata l'alma ove non corre tempo »; trasfonde entro l'universo la sua rigida terra; non riconosce argini nè misura agli spazi; e lo vedete sempre sollevato nella sfera sua, sì poco devoto agli antichi, sprezzante per i moderni. Chi concepiva la bellezza unicamente in rapporto con l'eternità, e vedeva il pulsare dell'infinito in ogni cosa finita, doveva escludere dall'arte sua l'esattezza e la minuta perfezione, la somiglianza così detta del ritratto. Riprodurre i tipi comuni, le fisionomie degli uomini, che s'affaccendavano e si davano piacere o tormento nel loro minuscolo angolo di vita, è recare offesa alla divina natura, alla immediatezza creativa dell'arte. E non significano nulla le poche copie fatte per bizzarria, nei rari mo-

menti di distrazione, che Michelangelo si concedeva. Tutto ha rapporto con lo spirito che s'affissa in Dio. L'arte più concreta e più plastica si fa per necessità simbolica. E Michelangelo poteva dire, come Goethe, d'aver sempre considerato tutto il suo agire ed aspirare unicamente sotto l'aspetto del simbolo.

Anima profondamente religiosa, turbata, scossa, ferita e lacera dalla fede, ma non atta a celebrare i misteri e i trionfi della sua Chiesa. Sempre lontanissimo da ogni astrazione dogmatica, Michelangelo sdegna ogni unzione sacra; non cristianeggia; raccoglie a preferenza le ire e le collere di Dio; e le comunica, turbando e sgomentando i devoti, che vedono oscurarsi, minaccioso, gravido di procelle, il cielo. Quei suoi eroi, i messi, gli araldi di Dio non accendono mai la fiaccola dell'amore, della carità e della speranza; hanno non so che di fatalistico nel loro aspetto. Dalle sue Vergini, che solo conoscono il pianto dell'anima, vi aspetterete la grazia, il provvido intercedere del femminino eterno, che redime e trasfigura? In tutta la sua opera dove trovare un segno del riso, del conforto e della preghiera di Beatrice? Dissero non a torto meno cristiano il suo Cristo di quanto appaia il Laocoonte greco; ed io non conosco stoltizia maggiore di quella manifestata da un critico di così vasta dottrina come il Thode, capace di intendere il grande martirio, la tragedia svoltasi nel cuore di Michelangelo, ma pure determinato a snaturare quella sua anima di eroe e di titano, facendo dell'artista del Rinascimento un Parsifal wagneriano, mosso dallo spirito della rinunzia, perduto nell'estasi e

nella contemplazione, redentore degli afflitti, immersi nel peccato e nell'onta, per virtù dell'amore suo e del suo dolore (1).

Non si delira, invece, supponendo in Michelangelo attivo lo spirito fortissimo che animava il Savonarola, scosso dalle visioni profonde che accendevano il frate, rigido, inflessibile nei suoi concetti morali. Non è chi non ricorra alle prediche savonaroliane, spiegando la genesi dei maggiori affreschi ed anche delle sculture maggiori di Michelangelo; ma certo, come si esagerò ammettendo l'eterna presenza di Dante alla mente dell'artista, si ingrandì fuor di misura il culto per il Savonarola; e si disse derivare da lui le inspirazioni più possenti; dai sermoni del frate parvero discendere persino i simboli dei monumenti medicei; il Mosè dovrebbe riflettere l'attività combattiva savonaroliana. Alla durezza del frate si ricondussero gli sdegni, le rivolte fiere, la terribilità di Michelangelo. Di nuovo l'artista, tutto calato nel gran mondo del suo io interiore, ricco ad esuberanza, torna ad apparire mendico. Ammettiamo l'affinità grandissima dei due spiriti, l'accordarsi di entrambi col pensiero grave e il misticismo di Dante (2);

(1) Si veda l'operone del THODE, III (1912), pp. 524 sgg.; e la fantasia di quel Germano imparentato con Richard Wagner: « Michelangelos Kunst ist zugleich die in Stein und Farben verkündigte Weissagung auf die kommende Erlöserin germanischer künstlerischer Sehnsucht: die Musik, ecc. ». — Disapprova ragionevolmente questa tendenza neocristianeggiante wagneriana del Thode il BORINSKI, nel « Repertorium für Kunstwissenschaft », XXXVII (1914), pp. 224 sgg.

(2) Benchè non fosse tenero il Savonarola per Dante, e condannasse in ogni parte le espressioni pagane che sfiguravano le cose divine. —

ma non umiliamo Michelangelo, ponendolo prono all'altare de' precursori, acceso sempre alle faville altrui che piovevano nell'alta sua fantasia (1).

Decisamente i quaresimali e le prediche del Savonarola gli additavano la Bibbia come il sacro libro, da cui unicamente poteva venir luce all'umanità traviata e contristata; e gli accrebbero quell'amore per l'Antico Testamento, il Vangelo suo prediletto, già radicato in lui nella prima gioventù. L'« ebraica verità », che Leonardo soleva chiamare la « somma verità », era la sola a cui s'inchinasse. Poteva ripetere con Dante: « Avete il Vecchio e il Nuovo Testamento | . . . Questo vi basti a vostro salvamento » (*Par.*, V, 76) (2); dalla Bibbia scendevano a lui le immagini più gagliarde; e

Si veda il *Savonarola* del VILLARI, I, 473 sgg.; e un tentativo di riabilitazione delle idee estetiche savonaroliane nel libriccino di MARIA CHITI, *L'estetica del Savonarola e l'azione di lui sulla cultura del Rinascimento*, Livorno, 1912, e nel « profilo » del GALLETTI, *Savonarola*, Genova, 1912, pp. 57 sgg. — « Ich möchte die 'Gran maniera' Michelangelos definieren als die Verwirklichung der christlichen Aestetik Savonarolas durch einen an der Antike ausgebildeten Florentiner », così il GEYMÜLLER, *Michelangelo als Architekt* (*Die Architektur der Renaissance in Toscana*, vol. VIII), München, 1904, p. 45.

(1) Errata, fuor di dubbio, una supposizione del BOITO, che ora qui ricordo (*Leonardo, Michelangelo,...* p. 218): « quando il suo scalpello si doveva mettere alle *Madonne* e massime ai *Cristi morti*, sentendo come nel proprio genio, terribilmente ampio ed audace, mancasse il raccolto spirito dell'arte religiosa, guardò forse e senza volerlo alle ammirabili, ma sempre un poco durette, incisioni di Alberto Dürer ».

(2) « Omnis divina lex duorum Testamentorum gremio continetur ». *De Monarchia*, III, 12.

le scosse, gli smarrimenti, i terrori per la pochezza del nostro vivere, le accensioni improvvise avute nella lettura dei Salmi de' suoi gravi profeti avevano maggior potere sull'anima sua e sulla sua arte d'ogni ispirazione venutagli dall'opera di Dante e dagli scritti e dai discorsi de' neoplatonici. Quanti de' suoi schizzi hanno origine dallo studio e dalla meditazione delle Sacre Scritture! Vedeva nei canti della « Commedia » specchiato il suo proprio culto per la Bibbia, riprodotta quella verità « che quinci piove | Per Moisè, pei profeti e pei Salmi, | Per l'Evangelio » (*Par.*, XXIV, 135), accesa quella fiamma che ardeva a lui tante volte in cuore; e si turbava col suo poeta, vedendo così sciupato e alterato, a' suoi tempi ancora, il linguaggio austero e sentenzioso dei Salmi, travolta la verità evangelica, semplice e divina; bollava pur lui la poca umiltà di chi ad essa si accostava, la gonfiezza e i deliri de' predicanti; e fremeva ai fremiti di Dante, pensando agli sciagurati che, quando non posponevano la divina Scrittura, miseramente la torcevano, dimentichi delle vite spese, del sangue sparso per « seminarla nel mondo » (*Par.*, XXIX, 91):

Non vi si pensa quanto sangue costa.

La volta della Sistina.

Invasa la mente delle immagini e figure bibliche, di maggior vita e maggior rilievo, assediato da un turbine di visioni, Michelangelo procede al gran dipinto della gran volta; e crea, ordina, dispone, vivifica per anni, con la foga inesausta del genio, la sua commedia umana e divina. Trasceglie i suoi eroi prediletti per le scene che illustra, una stirpe eletta di combattenti e sofferenti, scossa agli inizi dell'umanità, all'albeggiare della storia dei popoli, vicina ancora a Dio, forte del suo possente respiro. Idee e abbozzi per le statue gigantesche, destinate alla tomba infausta di Papa Giulio, dominano e tiranneggiano l'artista ancora quando plasma, col disegno ed il colore tagliente, le nuove figure. E torneranno a dominarlo quando creerà le tombe in San Lorenzo. Ritroviamo i Prigioni nei nuovi atleti; rivive lo spirito di Mosè in Geremia e Isaia. E pare sia uscita dalla maggiore procella dei cieli, con l'angoscia di Dio più profonda, questa vigorosa e tormentosa creazione. Un alito di tempesta passa e trascorre per la volta, e si comunica a chi l'osserva. Gli spazi erano ridotti; e Michelangelo, con l'impeto e l'ardire di un Prometeo, comanda gli spazi; li allarga, spartendoli, moltiplicandoli, con un miracolo di architettura; ed apre dal fondo

delle lunette un libero sguardo al cielo, una breccia impensata verso l'infinito.

Veramente, era un giudizio di Dio che già s'iniziava al primo manifestarsi della creazione divina; un dolorare, un fremere, un minacciare, un gravare della colpa e della sciagura sullo spirito, sveglio solo alla irrequietudine e all'affanno. E pare debba consumarsi in un baleno il tempo frapposto dal sorgere alla caduta delle stirpi. Questo aprirsi alla vita genera già tanta stanchezza e martirio della vita. Immagini che non dall'amore, ma dall'ira violenta sia stato mosso l'Altissimo a foggiarsi l'uomo, ad animare un mondo, retto da fatali editti, corrente allo sfacelo e alla morte. Con uno spasimo delle carni gagliarde e fiere Adamo accoglie il soffio che lo desta alla vita; apre come sgomento gli occhi alla luce; reclina il capo; e già ha coscienza dei crucci e dei guai che l'attendono sulla sua terra durissima. Tanto sconforto, sì dolorosa tensione dell'anima si accompagna a tanto vigore del corpo e robustezza delle membra, quasi intendesse l'artista e interprete della volontà divina offrire riparo alla forza del dolore interiore.

Mosse ed agitate le prime onde sul gran mare dell'esistenza, si attende trepidi che, a un maggior cruccio e rannuvolarsi dei cieli, si scateni la bufera. Nemmeno hanno cuore di invocare pace questi tragici eroi, lanciati alla lotta e ai patimenti eterni; e soffocano l'anelito alla liberazione e alla redenzione. Un Messia che manderebbe Iddio per togliere di pena le sue creature, e sgravarle dalle colpe, rasserenerebbe appena, e si con-

vincerebbe tosto della vanità del suo operare. Gli angeli stessi, calati dal cielo, dividono le ansie e i dubbi, lo sgomento e le estasi dei profeti, a cui si associano; perdono il riso, e sentono l'angoscia di questa nuova natura umana, che Dio non benedisse. Chi non dispera, geme tacito nella sua cupa rassegnazione. Non può raggiare la speranza; non v'è libero sfogo al dolore; non v'è pianto; non v'è preghiera; non v'è supplica; nessuna libera espansione o appassionata invocazione all'alto. La Chiesa, di cui si attendeva un rifulgere delle glorie vantate, è tradita. Manca chi interceda tra l'uomo e Dio, la terra e il cielo. La Grazia è un dono superfluo, impossibile ad accordare a chi già dalla nascita porta scritta in fronte la condanna. L'artista comanda lui la sua commedia o tragedia dell'umanità; offre lui lo spirito che traluce dalle Sacre Scritture; immagina lui i suoi simboli, le visioni, le leggi, i decreti per il nuovo culto. E impone ai papi la sua scelta, gli ordini che prescrive, la genesi della creazione che svolge. Or venga Martin Spahn ad insegnarci che Michelangelo nel gigantesco affresco si propose di illustrare i fasti e i simboli della Chiesa, offrendo una sua illustrazione degli inni e dei cantici sacri, magnificando col prestigio della sua grande arte la liturgia del Sabato santo! (1).

Nuovo affatto e originalissimo è il commento michelangiolesco all'« ebraica verità », concretato lassù nelle figure tragiche e eroiche della volta. Ogni virtù della tradizione risultò vana; la lettera degl'interpreti comuni si è smarrita. I veggenti di Michelangelo patiscono la forza, la gravità e la durezza della visione che accorda loro un Dio irato e possente, e di cui sentono la vicinanza temibile; si conturbano, si agitano, corruscano la fronte, raccolgono tutte le energie dell'anima; la rivelazione fatale passa a loro come un turbine; e deve torreggiare sola, assorbire, condensare tutto il pensiero. Ma la parola di Dio non vibrerà nei cuori, coniata com'è fuori dell'amore e fuori della pietà; e sarà più atta ad impaurire che a confortare e a sollevare. A squagliare le tenebre sopravverranno guizzi fulminei di luce, in cui fremerà ancora il raggio della giustizia divina, preannunzio di castighi agli errori e alle colpe, che scenderanno su' popoli.

Una grande scena tragica dell'umanità derelitta e sconvolta spezzata in mille scene svariatissime, tutte pulsanti di una vita particolare. Tutto converge ad un sol centro d'ispirazione; e il grande organismo vivente delle figure gettate sulla volta ha pure una unità deliberata e risoluta, impossibile a frangersi. Ma il critico, spietato, apre dovunque, entro il dramma michelangiolesco della Sistina, ampi spiragli, per introdurvi, dietro una visione sua capricciosissima, i riflessi del dramma di Dante; rompe quell'unità, e mescola ad arbitrio scene della « Commedia », lontanissime da ogni furore biblico, atte solo a sconvolgere il pensiero fondamentale, che anima la creazione dell'uomo e la sua caduta. Nè poteva

(1) Ho già ricordato, nel primo saggio, la fantasia critica, devota e vana dello SPAHN, *Michelangelo und die Sixtinische Kapelle*, Berlin, 1907.

avere Michelangelo, dipingendo la volta, un occhio fisso sulla Bibbia e l'altro aperto sul volume di Dante, perchè interrompesse con un seguito di visioni dantesche la visione apocalittica dei libri sacri che illustrava. La mente era avvezza a fondere entro l'immagine od il fantasma proprio tutte le ispirazioni giunte o in tumulto o in pace da altri artisti e poeti; scindere quel lavoro subitaneo di sintesi, ridare ad ognuno la parte di ispirazione che gli spetta, è cosa disperata, che nemmeno a Dio può riuscire.

Quasi perde di mira la Bibbia il B., per la smania indiavolata di voler puntellare tutta l'opera dell'affresco coi sostegni danteschi favoriti, e che paiono a lui indispensabili. E quando Dante non aiuta, i Ficiniani e i Neoplatonici accorrono, e somministrano dottrina coi loro scritti. Così, dalla teosofia ficiniana esposta nel « De Christiana Religione », intricata e fitta boscaglia di dottrina ecclesiastica, per cui non so quale paziente artista avrebbe osato inoltrarsi, Michelangelo, avvezzo allo stretto connubio fra Platonismo e Cristianesimo, avrebbe tolto suggerimento per la figurazione delle Sibille e de' Profeti (1). E non si scervella il nostro critico, per darsi ragione della scelta; non avverte le esigenze imposte dall'architettura della volta e dalla suddivisione simmetrica degli spazi; non ammette che l'artista riceva dall'arte sua la parola d'ordine. Aperto il trattato di Ficino, e lette le divagazioni erudite sulle prime cinque Sibille, Michelangelo presceglie senz'altro quelle Sibille medesime per l'affresco; legge innanzi le testimonianze dei Profeti di Cristo, e, con la devozione medesima per il suo mentore platonico, idea i sette Profeti, gli araldi e pastori del popolo d'Israele: Giona, Zaccaria, Gioele, Isaia, Geremia, Ezechiele, Daniele.

(1) A p. 187 il B. sembra ignorare che fu il Ficino stesso a tradurre il *De Christiana Religione*, e che la versione, dedicata a Bernardo del Nero, si stampò nel 1475.

E si aggiungono nuove interpretazioni a quelle antiche. Poichè il prurito dei critici di trovare la chiave di tutti i pensieri e i sentimenti espressi da Michelangelo nelle misteriose e fortissime figure è sempre irresistibile. Mattamente si presume di discendere alle profondità più paurose dell'anima dell'artista per sorprendervi gli arcani della creazione, di afferrare al primo volo i fantasmi che lo colpirono, di sentire quello che il titano sentì, di immaginare quello che lui immaginò. I lineamenti del viso, i gesti, e gli atteggiamenti, il drappeggiare vario stimolano la ginnastica della nostra ragione, che presto degenera in vero funambulismo; e nulla arresta il nostro folle presumere; e snocciolìamo, impavidi, sentenze e oracoli sui significati reconditi e l'intima vita degli eroi del gran dramma (1).

(1) Nulla, in verità, ci offende più del tono di sicurezza con cui il THODE (*Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*) espone le sue determinate e risolute interpretazioni, illudendosi di vedere piena luce nel gran labirinto di misteri. Discute sul Geremia (I, 357): « *Erkenntnis aus Leiden*; dies scheint mir das Thema dieser ergreifenden Schöpfung zu sein ». — Daniele (359): « *Es ist der Enthusiasmus gewonnenen Wissens*, der in seinem Eifer sich zeigt ». — La Persica (360): « *Die noch in geistiger Dämmerung Be-*

Non sorprende il B., che in tutte le memorie e gli scritti di Michelangelo durante il lavoro alla volta non vi sia la minima allusione a Dante; e vede in questi anni appunto il raggiar maggiore e più intenso dell'opera del poeta entro l'opera dell'artista. Era pur passata anche a Dante la gravità e solennità dei salmisti; e vaticinavano ancora ai popoli i profeti d'Israele nella « Commedia », la nuova Apocalisse. Ode Michelangelo quei vaticini; l'accesa parola lo muove a plasmare gli eroi e i giganti della volta. Peccato ch'egli non trovi appiglio in Dante quando idea Zaccaria e Gioele e i putti che assistono al grave lavoro di quei profeti, quasi si trasfondesse in loro la miracolosa virtù (« et prophetabunt filii vestri »). Ma per Isaia, mancato il soccorso della cristiana dottrina di Marsilio, appare provvidenziale il soccorso della « Commedia ». Ed eccovi il profeta che si assorbisce nella meditazione della parola di Dio, accolta nel libro che tien chiuso, nell'atto appunto di predire quanto prediceva « dell'anime che Dio s'ha fatte amiche » nel « Paradiso » di Dante (XXV, 91): « Dice Isaia, che ciascuna vestita | Nella sua terra fia di doppia vesta; | E la sua terra è questa dolce vita ». È questo il secreto divino che manifesta (1). Perdura

findliche, Erleuchtung Suchende möchte ich sie nennen ». — Cumea (362): « Ich nenne die Cumaea *die sich der prophetischen Wahrheit Vergewissernde* ». — Ezechiele (363): « *Des Prophethen Wort Gottes eigenes Wort,* so möchte ich diese Darstellung nennen », ecc.

(1) S'intende che il B. non tien conto della profezia di Isaia nel *Convivio* (IV, 5): « Nascerà verga della radice di Jesse, e 'l fiore della sua radice salirà ». — Coi suggerimenti del DUHM (*Das Buch*

ancora l'Isaia di Michelangelo nel suo assorbimento estatico; ma il B. vede, negli occhi socchiusi del profeta, una stanchezza profonda, l'acciecamento per la luce intensa che colpì; e attribuisce di colpo ad Isaia lo stupore e l'abbaglio, che Dante, esaminato dai dottori celesti, armato dei detti de' suoi profeti, prova al trovarsi innanzi a San Giovanni, « l'ultimo foco ». Così doveva raffigurarlo l'artista (*Par.*, XXV, 118): « Qual è colui, ch'adocchia e s'argomenta | Di vedere eclissar lo sole un poco, | Che per veder non vedente diventa ». Ebbe mai Michelangelo un pensiero ad eclissare di questa luce lo sguardo del suo profeta? Che poteva giovargli la similitudine staccata così dal suo poema? Non doveva esprimere invece, coi mezzi suoi, il solenne raccoglimento per l'alta missione che ci descrive la « Teofania »? (6° cap.) (1). Battuta la sua via, il B. la segue con meravigliosa costanza. Aguzza l'occhio, e scorge in quel « dice Isaia » dantesco, a cui s'arresta Michelangelo, un riflesso ancora de' versi del libro del profeta (cap. 62): « Io parlerò e non tacerò ». Sorridiamo di questo candore di fede; e ripetiamo al critico il monito che è nel canto stesso in cui « dice

Jesaia, 1914[3]), offre ora A. DI SORAGNA, tradotte e chiarite, le *Profezie d'Isaia figlio d'Amoz*, Bari, 1916. — Bisognerà far grazia della traduzione borinskiana del passo del *Paradiso*, che svisa in parte il concetto dantesco della « doppia vesta ».

(1) Offre una singolare somiglianza con l'atteggiamento del profeta Isaia, soggiogato dalla visione che lo colpisce, la figura schizzata in un meraviglioso disegno michelangiolesco (FREY, tav. 242). Ma nessuno può dirci se sia una prima concezione del profeta della volta, o rappresenti una Sibilla, come vorrebbe lo Steinmann.

Isaia »: « Perchè t'abbagli | Per veder cosa che qui non ha loco? ».

Non pare s'accorga di Dante il suo fedelissimo interprete, quando dipinge, ad immagine sua, spasimante del suo dolore, chiuso nel cuore, oppresso dal pensiero alla tragedia degli umani destini, nel suo pieno abbandono ed isolamento dal mondo, il più grave e assorto de' suoi profeti. L'atteggiamento di quel colosso, curvo sotto il peso dei mille affanni, chino il volto sulla destra che lo sorregge, rientrati i piedi che s'incrociano, preannuncia il melanconico delle tombe (1); tutto respira dolore e mestizia profonda; e sentono l'ambascia di Geremia i due geni che l'assistono in disparte, tra cui è forse Sion, la vedova dei « Threni ». Nemmeno il B. pensa a Dante; e non si compiace di ricordare le immagini dantesche scelte per indicare il travaglio del pensiero e il gravare del dolore, il fare « alla guancia | Della... palma... letto » (*Purg.*, VII, 107), il portar la fronte « come colui che l'ha di pensier carca | Che fa di sè un mezz'arco di ponte » (*Purg.*, XIX, 40) (2).

In compenso, dai cenni di Dante ad Ezechiele, il B. vede rischiarata ed animata la fantasia di Michelangelo,

(1) Su alcuni particolari negli atteggiamenti delle figure michelangiolesche trascelti per esprimere la profonda meditazione, si veda un curioso studio di J. J. TIKKANEN, *Die Beinstellung in der Kunstgeschichte*, Helsingfors, 1912.

(2) Lasciamo al B. il piacere di richiamare nei lamenti di Marsilio Ficino una motivazione del cupo dolore che affligge il Geremia di Michelangelo. Ma non dica che Geremia è rappresentato « im Dante » solo dal commentatore mistico delle sue lamentazioni; e ricordi le *Epistole* e la *Vita Nuova* (§ 7; 31).

determinato il gesto di quel profeta sulla volta; l'agitazione turbinosa che in lui scoppia all'apprendere la verità letta nel rotolo che afferra; il distendere della mano che segue il tumulto dell'anima e del pensiero. Se un'ombra ancora di mistero rimane in quell'espressione di sorpresa procellosa, Dante vi aiuterà a dissiparla (*Purg.*, XXIX, 100): « . . . leggi Ezechiel, che li dipigne | Come li vide dalla fredda parte | Venir con vento, con nube e con igne ». E la gran visione, che Ezechiele descrive, e che ritrovasi nell'Apocalisse, Michelangelo dovrebbe raffigurarla appunto con la scorta del suo poeta; l'angelo che spia le mosse del visionario addita chiaramente la « fredda parte », dove apparranno i quattro animali simbolici (1).

Anche Daniele si china nella volta, carico di pensiero, fedele ad un suggerimento di Dante. Considerate il suo gesto, osservate il libro aperto sui ginocchi, il rotolo di carta che il profeta ha in serbo, l'angelo che l'aiuta a sorreggere il libro, e smentirete le interpretazioni comuni. Daniele è il segretario intimo di Dio; tutto ritrae all'evidenza questo suo ufficio, che riconosceva Dante, e dietro lui Michelangelo, attento ai versi del *Paradiso* (XXIX, 133): « E se tu guardi quel che si rivela | Per Daniel, vedrai che 'n sue migliaia, | De-

(1) Dante aiuta ancora a spiegare il gesto della mano che i profani non comprendono (p. 196): « Ich finde in den durch Dante gesicherten Eingangskapiteln des Ezechiel eine höchst auffallende bestimmte Handlung, die den Gestus in Verbindung mit dem Gesichtsausdruck ganz anders zu erklären vermag, als die allgemeine Diskussion. Es ist die Stelle..... Und ich sahe und siehe, da war eine Hand gegen mir ausgereckt... ecc. »!

terminato numero si cela ». È uomo di calcolo, e sa il secreto delle cifre. Non vanta Beatrice questo suo sapere delle cose divine più occulte? Ma il B. qui, come infinite altre volte, torce alle sue intenzioni il significato vero del verso dantesco che fraintende e traduce capovolgendone lo spirito. La visione del profeta, a cui allude Beatrice, considera le migliaia e migliaia di angeli, disposti a servire Iddio; il loro vero numero « si cela »; non lo determina Daniele; ma, forte di una sua intuizione, lo determina il Borinski che, audacemente, germanizza la chiara parola dantesca: « So wirst du seh 'n, dass er in seinen Tausend | Eine geheime feste Zahl verwahrt »! Con questa bizzarria si snatura l'indole del profeta, si assottiglia e s'immiserisce la creazione dell'artista, si tradisce il pensiero del poeta; il quale non immaginò mai Daniele come secretario dell'Altissimo; e, attento alle « Profezie », meglio che non sappia fare il critico degli enigmi, celebra più volte il profeta come interprete di tutte le visioni e de' sogni, per divina condiscendenza (« Daniello | Dispregiò cibo ed acquistò sapere » — *Purg.*, XXII, 146 — « Fe' sì Beatrice qual fe' Daniello, | Nabuccodonosor levando d'ira... » — *Par.*, IV, 13); e s'inchina a lui anche nel « De Monarchia » (III, 1): « assumpta fiducia de verbis Danielis praemissis, in quibus divina potentia clypeus defensorum veritatis adstruitur... » (1).

(1) Nessuno più arresta il B. quando l'accende la sua particolare visione. Egli distingue un secondo angelo nascosto sotto il manto del profeta, e ragiona su quello che deve rappresentare: « Der Künstler hat also hier geradezu schalkhaft das hinter der Weltgerichtsprophezeiung des Daniel sich verbergende Engelsgeheimnis aus seinem Dichter in die Darstellungsmittel seiner Kunst übersetzt »!

Meno tormento interiore è nelle Sibille michelangiolesche che nei Profeti austeri e assorti. Ma la rivelazione divina si comunica pure con dolore alle veggenti, le scuote nelle viscere, desta in loro una inquietudine arcana, l'ansia di maggiormente penetrare l'altissima verità che Dio manifesta. Debbono concentrarsi, assorbirsi pur esse, acuire quella loro visione spirituale per l'intendimento della sacra parola; nella trepidazione per quello che avverrà estinguono la gioia per la luce intellettuale acquistata e il favore accordato dall'Altissimo. Delle Sibille tradizionali Michelangelo non si preoccupa; saprà dar lui la vita più conveniente, il corpo, l'anima, l'energia voluta alle donne trascelte per i vaticini e le sentenze. Bene avrà conosciute le Sibille dei due Pisano, del Ghiberti, del Ghirlandaio, del Signorelli e altre veggenti di altri artisti che preannunzian le Veggenti maestose riunite da Raffaello nella Sala del Cambio di Perugia (1); ma le opere dei precursori scompaiono quando s'inabissa nell'opera sua; ed è incontentabile nell'abbozzare prima di procedere

(1) Che sieno opera di Raffaello e non del Perugino deve pure ammetterlo ANGELINA ROSSI, nel buon saggio: *Le Sibille nelle arti figurative italiane*, « L'Arte » (1915), XVHI, 209 sgg. (Ravvisa [p. 442] un ricordo della Matelda dantesca nell'atteggiamento della fanciulla gentile e pensosa, l'Eritrea raffaellesca, lontana anch'essa dalla tradizione classica).

all'esecuzione definitiva lassù sulla gran volta. Disegna la sua Libica, la Sibilla che particolarmente gli sta a cuore, negli atteggiamenti più vari. Trasmuta, quando gli talenta, Sibille in Profeti, Profeti in Sibille. Ed or dite ch'egli ha sempre un'unica fonte d'ispirazione innanzi; ch'egli, non ossequioso a nessuna delle correnti apocalittiche, giudaiche e cristiane, or ascolta la parola infiammata del Savonarola, or si provvede di sapere teologico dal platonico Marsilio, or chiede consiglio a Dante.

Dante escludeva dal suo dramma le Sibille; e solo al congedarsi da esso, uscito dalla visione più sfolgoreggiante, ha un ricordo al perdersi e vanire delle predizioni trascritte della Cumana, come l'indicava il suo Virgilio — « al vento, nelle foglie lievi, | Si perdea la sentenza di Sibilla ». Ma si muove a raccoglierle l'interprete dei misteri michelangioleschi; e le toglie ai venti; e trova modo di ricollegare ancora una volta Michelangelo a Dante nell'interpretazione delle Sibille della Sistina ch'egli offre. E se ritiene immune di influssi danteschi la Libica, raffigurata, secondo lui, nell'atto di compiere il sacrificio de' libri sibillini, descritto dal Ficino, pronta a gettare alle fiamme il volume aperto che afferra, e tanto l'inquieta, secondata in quel gesto di distruzione, solo intelligibile al B., da una figura del medaglione che sovrasta a lei, preparata e attenta al sacrificio; se ad altre veggenti, la Cumana, la Persica, l'Eritrea non accorda il beneficio del lume del poeta divino che tutto rischiara, all'invasata Delfica, che ha disteso il rotolo fatale, e guarda innanzi a sè,

atterrita, lo concede generosamente; e vi obbliga a riconoscere in lei appunto la Sibilla che reca sulle foglie lievi trascritti i vaticini, destinati a disperderli; poichè, per una porta, visibile al grande occhio del B., entra e soffia e infuria il vento; e volano i fogli (dove, non si sa); si perdono le sentenze, come Dante diceva; e l'alta donna, che vede sprecata ogni fatica, offusca il pensiero e smarrisce il senno. Invidiamo al critico la vista fenomenale, che, a noi, infelici, Dio non volle concedere. Ma forse è demente più lui della Delfica stessa; e tutto sconvolge nel grande affresco, per amore della sua tesi. Se la Delfica trae aperto il manto, deve immaginare soffi il vento a gonfiarlo; un putto è dietro la Sibilla e legge avidamente in un libro; il B. vi assicura che quel putto è attento col compagno a raccogliere i fogli sparsi, e si affanna a decifrarli! (1).

* * *

Con foga titanica, ma pur con ordine sapientissimo, il Sommo Potere procede alla sua creazione. E, trascor-

(1) L'autrice del saggio sulle *Sibille* (p. 455) ritiene invece palese l'influsso della Delfica di Lucano sulla Sibilla di Michelangelo; e trascrive i versi del *De bello civili* (V, 208-218): « ... Tunc pectore vatis | Inpactae cessere fores, expulsaque templis | Prosiluit; perstat rabies, nec cuncta locutae | Quem non emisit, superest deus. Ille feroces | Torquet adhuc oculos totoque vagantia coelo | Lumina, nunc voltu pavido... », escludendo la possibilità di una concordanza puramente casuale, e riconoscendo « che mai, dai tempi classici dell'Ellade, concezione di poeta fu più chiaramente ed efficacemente tradotta in opera di pittore ».

rendo per i vuoti spazi, genera i suoi mondi, arrotonda le sue sfere, sfolgora la sua luce, ordina il tempo, distacca la notte dal giorno, spartisce la terra dalle acque, si foggia una natura, si plasma l'uomo. La fantasia creatrice di Michelangelo non altera la « Genesi » biblica, ma aggiunge, libera e gagliarda, il vibrare della sua luce. Nel raggio del primo amore è già tanta michelangiolesca fierezza! L'artista non poteva cavarsi intera dal suo Dante la grande opera della divina sapienza, che raffigura nei quadri di mezzo della volta; nemmeno gli bastavano le scritture sacre; bisognava che ricorresse ognora ad un testo profano di letteratura classica — così v'insegna il B. — e come, prima di dipingere, seguiva attento il gran discorrere degli eruditi platonici, e leggeva il commento platonico del Landino alla « Commedia », così egli minutamente interrogava per le faccende della creazione l'« Heptaplus » di Pico della Mirandola, e lo seguiva metodicamente, di passo in passo. Quando Dante tace, subentra l'opera di Pico, sì ispida e sì dotta; e Michelangelo si tranquillizza; e sono desti i fantasmi; ogni particolare del quadro è precisato.

Avvezzi ormai ai raffronti borinskiani, ingegnosissimi quanto caparbi e vani, non usciamo più in sorprese, e seguitiamo placidi il nostro giudizio. Che poteva giovare Dante alla concezione michelangiolesca del Dio possentissimo e temibile che alita la sua gran vita tra i profeti della volta? Manca la concreta figura al Dio di Dante, che è « somma luce », « eterno Lume », « infinito e ineffabil bene », « giustizia viva », « colui che

volse il sesto | Allo stremo del mondo », ma che abbaglia infine col grande splendore degli occhi suoi, « diletti e venerati », e si toglie ai deboli occhi nostri. All'artista occorreva un corpo, nella maturità degli anni, in cui fosse il pulsare della grande anima creatrice de' mondi, e il riflesso di una volontà fierissima, il fremito interiore delle tempeste. A un gesto di questo Dio si scioglierà il caos, e tremerà l'universo; sorgerà la vita ovunque penetri il fulgore divino. Dio deve rinnovare la sua maestosa figura nel quadro della creazione, mostrarsi nella sua pluralità, per significare la continuità del suo operare senza frapposizione di tempo. Come s'affaccia, trascorrendo con foga procellosa gli spazi, centuplica il vigore dell'apparizione indicata nella « Genesi » (I, 2): « Et spiritus Dei ferebatur super aquas ». Ricordava Michelangelo Dante, la grave parola di Beatrice sulla istantaneità della creazione dell'« Eterno Amore » (*Par.*, XXIX, 19): « Nè prima quasi torpente si giacque; | Chè nè prima, nè poscia procedette | Lo discorrer di Dio sovra quest'acque »? Il B. non ne dubita, e pensa che l'artista sviluppasse la sua metafisica simbolica, docile ai concetti del suo poeta e agli schiarimenti filosofici del Landino.

Nè si sa perchè non continui a rievocare le immagini dantesche sul creare immediato delle sostanze angeliche, quel suo congiungere « forma e matera », il raggiar « insieme tutto, | Sanza distinzion nell'esordire ». Passa a discutere la creazione dell'uomo, disdegnando per norma quello che gli altri già osservarono. È l'« Heptaplus » di Pico, il ragionamento « De mundo humano

id est de hominis natura », che servì di lume a Michelangelo per raffigurare quel distendersi di Dio, il passare della scintilla divina vivificatrice dalla mano tesa del creatore a quella della sua creatura, riflesso del suo pensiero e dell'immagine sua; « fuit medio vinculo, quod tam distantes natures invicem copularet ». Ingegnosi raccostamenti che addensano un'impossibil dottrina sull'intuizione artistica, vigorosa, spontanea, indipendente, originalissima (1). Ma non c'è, non deve esserci particolare della gigantesca concezione, che non si sommetta al consiglio e all'arbitrio di un mentore, ed escluda il plasmare di getto, per virtù del proprio possente immaginare, nell'artista titano. Anche Eva esce dalla volontà di Dio, raffigurata cogli attributi e i simboli voluti dal filosofico orditore delle tesi cabbalistiche. Non s'appunta ora l'occhio del critico nelle figure del 4° quadro della creazione; l'alto fattore, la donna che si piega supplichevole, l'uomo ancor reso al sonno scompaiono; solo deve osservarsi il nudo tronco d'albero che è all'estremità sinistra del quadro, e su cui Adamo si appoggia. È quello il legno della croce, l'arido fico del vangelo; e perchè qui compaia, mentre alla creazione d'Adamo non sorreggeva che la nuda ed arida terra, Pico lo spiega. Con quell'albero « in qua peccavit, Deus truncavit saeculum ». Deve simboleggiare il regno troncato dalla donna peccatrice, il « secolo » in contrasto con la Chiesa. Non comprendo come, stretto agli argomenti dell'« Heptaplus », il B. rinunzi a giovarsi dell'albero della scienza del bene e del male, l'albero della vita, quale ce lo raffigura Dante stesso, nella visione solenne del carro, mosso entro la spessa e viva foresta. Mormorasi all'intorno: Adamo — su di lui ricadeva il peccato d'origine (*Purg.*, XXXII, 37) — ed ecco innanzi il tronco nudo, « una pianta dispogliata | Di fiori e d'altra fronda in ciascun ramo ».

(1) Ancora doveva essere soccorso Michelangelo da Pico, « unser kabbalistischer Schöpfungsdeuter », nell'ideare gli angeli che si raggruppano sotto il mantello di Elohim.

Degli incanti del Paradiso terrestre nulla è rimasto nella creazione michelangiolesca. Non v'è più oasi che verdeggia; non v'è sorriso o fiore di natura: la nuda roccia, il nudo tronco, i rami stecchiti, i vuoti spazi. Tutto assorbe l'uomo; altro non volle animare il respiro di Dio. Debbon dolorare le genti sulla loro terra squallida; deve ridurre Michelangelo il paesaggio ad un deserto pietroso. Diceva il Vasari, rilevando la mancanza di paesi, di alberi, di casamenti nell'opera del Maestro, che a tali vaghezze dell'arte « non vi attese mai, come quegli che forse non voleva abbassare quel suo grande ingegno a simili cose »; in realtà, non vi attese, perchè ad altro lo portava la sua intensa, concentratissima, fortissima visione; della musica delle sfere egli non udiva che gli accordi più gravi; e trasfondeva l'opera propria nell'eroica sinfonia dei corpi umani, la maggiore forse che artista giammai ideasse. È quindi sconveniente parlare di un sentimento della natura in lui, non giunto a vero sviluppo, o di un disprezzo ostentato per quanto ha forma e vita all'este-

riore dell'uomo (1); tutto deve porre l'artista al servizio dell'idea o del fantasma che lo possiede; tutto acquista valore di simbolo; si spiritualizza la natura, come si spiritualizza il corpo altero, plasmato a immagine di Dio. Lo scroscio della tempesta che flagella gl'infelici sorpresi dal diluvio, aggrappati con angoscia mortale alla vita, passa per le forcute e ramose scheggie dell'albero, che si contorce e geme al sibilo de' venti, e al quale corron tutti come all'estrema salvezza. V'è una sola forza che impera e che piega e converge a sè ogni cosa creata (2).

(1) Leggo di Michelangelo in un lavoro un po' infantile di F. ROSEN, *Die Natur in der Kunst. Studien eines Naturforschers zur Geschichte der Malerei*, Leipzig, 1903, p. 318 (ispirato in parte dall'opera nota dello HEHN, *Kulturpflanzen und Hausthiere*): « Zu Gunsten des Menschen zerstörte er die Naturdarstellung. Und weil er eine so gewaltige Kraft war, richtete er so furchtbare Verwüstungen an ». — Sull'albero nel Paradiso terrestre michelangiolesco una osservazione insignificante nel saggio di A. E. BRINCKMANN, *Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, vol. LXIX, Strassburg, 1906, p. 33 (p. 52: « Halten wir es mit Taine, der ... die Kraft unerklärbarer Rassenveranlagung sieht »). — Incomparabilmente migliori, benchè non alieni dal fantastico, i cenni sul paesaggio eroico in Michelangelo, l'espressione data alla natura, sommessa all'idea, l'animazione della materia, nel volume di J. GRAMM, *Die ideale Landschaft. Ihre Entstehung und Entwicklung*, Freiburg i. B., 1912, pp. 208-217 (Offre poco più di un catalogo illustrato il lavoro di EMMA GURNEY SALTER, *Nature in italian art. A study of landscape backgrounds from Giotto to Tintoretto*, London, 1912. — Sul Paradiso della volta, p. 185: « the sheer, gaunt hill-side and sweep of sky are sublime »).

(2) Un abisso separa la concezione e figurazione michelangiolesca della natura da quella del Dürer, che pur voleva sollevata a simbolo. Si veda S. KILLERMANN, *A. Dürers Pflanzen- und Tierzeichnungen und ihre Bedeutung für die Naturgeschichte*, Strassburg, 1910.

Possibile che le prediche savonaroliane sul diluvio, ora smarrite, abbiano fatto impressione su Michelangelo; non ne sappiamo nulla; e spieremo sempre invano le prime suggestioni delle immagini del terrore, del dolore straziante e della lotta esasperata venute a chi ideò le scene tragiche della Sistina, i contorcimenti nello spasimo dei corpi nudi, su cui tanta ira di Dio si è rovesciata. Ma non scoppiavano già a turbini le immagini al solo vibrare della parola biblica? Eccovi Savonarola ancora che aiuta Michelangelo a fissare la scena dell'ubbriachezza di Noè, dando ad essa, come doveva, una interpretazione spiritualistica. L'onta patita si estingue; è un'ebbrezza mistica, contemplativa, che qui si raffigura, non il soccombere alla virtù di Sileno. I figli non scherniscono, ma ragionano, soffrono, fanno atto di devozione e di pietà. Uno di loro dev'essere un aristotelico, esclama il B.; e l'altro, che distende e solleva la mano, è certo un platonico! Ritrovate l'accademia ficiniana già attiva a' tempi di Noè. Cam che scopre il secreto, il mistico, il contemplante, chiude la triade di questa fratellanza spirituale stretta intorno al padre. Nello sfondo, a sinistra, s'è voluto ravvisare a torto Noè, che lavora alla vigna del Signore; pensava Michelangelo di raffigurare l'agricoltore « che Cristo | Elesse all'orto suo, per aiutarlo », quale appare nell'elogio che Dante tributa a San Domenico? (*Par.*, XII, 71). Non si usava caratterizzare col verso dantesco

medesimo il laborioso frate domenicano, a cui si inchinavano i più austeri e devoti a Dio?

A questi giuochi di interpretazione il B. voluttuosamente si concede; e passa dall'« ebrietas » del testo savonaroliano all'« ebbrezza » che Dante avrebbe celebrato; ma è celebrazione fantastica, ritrovata ogni volta che il poeta, senza distinguersi in nulla dall'uso comune, usa la parola, o dice di inebbriarsi al « dolce canto » — l'« ebbrezza » gli « entrava per l'udire e per lo viso ». Impossibile si lasciasse sfuggire il B. i versi danteschi che ricordano il « patto che Dio con Noè pose » (*Par.*, XII, 17), e condensano il racconto della « Genesi », in cui si allude a quel patto e al messaggio che Dio manderà alle genti, per significare non venire più diluvio a devastare la terra. Risolutamente deve affermarsi che Dante, non altri, non la « Genesi » stessa, suggerì a Michelangelo la scena che allevia dai terrori del diluvio. L'iride è all'alto; gli archi danteschi, « paralleli e concolori », « fanno qui la gente esser presaga . . . Del mondo che giammai più non s'allaga ». Dalla virtù e dalla forza di quel presagire dantesco tutta la scena michelangiolesca del sacrificio di Noè è scaturita. Tutto il popolo è fatto profeta. E Gioele può esultare nel santuario serbatogli sulla volta. Noè addita il segno di pace, che manda Iddio. La sua donna legge sulle sue labbra la divina predizione. Esce dal focolare la fiamma, ottimo indizio del favore che ora si accorda alle genti. E tutti, gli animali stessi che si immolano, prendono parte viva alla predizione solenne, che toglierà l'universo dal peso e dallo sgomento.

Nei quadri d'angolo della soffitta aleggia similmente lo spirito di Dante, e manifesta come la giustizia divina sia attiva alla punizione dei reprobi che traviano e delirano, umilii i superbi, sollevi gli umili, alterni il rigore alla pietà. Aman è crocifisso, appunto come voleva « l'alta fantasia » di Dante; e lo ritrovate « dispettoso e fiero » in quel supplizio che ancora non lo abbatte. Giuditta ha mozzo il capo ad Oloferne, e distende, rabbrividendo, torcendo lo sguardo verso il cadavere del tiranno, un drappo su quel teschio, che si porterà l'ancella entro un vassoio. Dante non ha che l'asciutto nome di Giuditta nella « Commedia » (*Par.*, XXXII, 10), e un ricordo al castigo inflitto al superbo e al fuggire in rotta de' suoi Assiri (*Purg.*, XII, 59); e Michelangelo accende con quel ricordo la sua fantasia; non cura la tradizione; non ritrova la Giuditta del Ghiberti; appena è colpito dall'eroina del Donatello; e il B. vorrebbe l'animasse il « Trionfo d'amore » petrarchesco, la visione della vedovetta vittoriosa di Oloferne, che, vendicata, torna « con un'ancilla e con l'orribil teschio ». Dante non accenna alla vittoria di Davide su Golia; il profeta gli s'impone come « l'umile salmista », il « cantor dello spirito santo » (1); e Michelangelo cammina stavolta solitario sulle proprie gruccie, raffigurando il tiranno atterrato, e Davide che gli è

(1) Trovi un ricordo al gigante abbattuto nella 7ª delle *Epistolae*: « et Goliam hunc in funda sapientiae tuae atque in lapide virium tuarum prosterne; quoniam in eius occasu nox et umbra timoris castra Philistinorum operiet; fugient Philistei et liberabitur Israel ».

sopra, vibrando il coltello all'alto, pronto a recidere il capo al rivale.

Fortemente appoggiavasi a Dante invece — immagina il sapientissimo nostro critico — dipingendo la scena del serpente di bronzo, un dramma di lotta e di torture, di punizione e di salvamento, che la Bibbia appena poteva suggerire, e che l'artista sovrano rinnova con foga indomita negli schizzi. Io non nego che l'avvinghiare, l'avvolgersi, l'aggrupparsi, il distendersi, il pungere, il trafiggere violento e truce dei serpi e serpentelli nell'Inferno dantesco colpisse Michelangelo, e lo spronasse a immaginare nuove scene di orrore e di strazio. Pare raccolga il poeta le ire, e condensi la voluttà feroce, per dannare le triste genti, « nude e spaventate », al morso e alle strette delle fiere orribili; la crudezza del verso seconda la crudezza del supplizio; e nulla più rivela l'odio implacabile, che a tratti si annidava nel cuore di Dante, e il suo ruggir vendetta, che quel chiamar le serpi « amiche ». Il dramma di Laocoonte è ancor mite in confronto; e Michelangelo corre con la fantasia a scene di dolore maggiore; annoda e avvinghia acerbamente i nudi corpi e le serpi; idea il suo inferno, diciam pure dietro l'Inferno dantesco, senza per altro infiacchire e tradire la sua arte, offrendo un commento o una illustrazione ai singoli episodi del suo poeta, come pretende il B.

Gli schizzi, tra cui uno famoso e animatissimo di Oxford (Frey, tav. 51), avvierebbero al quadro finale della Sistina. Ma io non comprendo l'ostinazione dei più che ci vedono raffigurata la scena biblica del serpente. Di serpenti, in verità, di mostri e fiere, nella parte alta e in quella bassa del disegno non v'è la minima traccia. Io non ci vedo che il correre, il precipitare, il contorcersi e il distendersi di corpi umani. I pochi e fuggevolissimi tratti che circondano le figure non significan nulla, non delineano nulla; al B. importa che sieno serpenti; e vi fa la più strabiliante descrizione dello schizzo, che sommette tutto al tragico capriccio delle serpi dantesche. Quanto nessuno mai riuscirà a discernere nel caos di quella ridda di corpi ignudi, vede egli con grande chiarezza. Distingue due sciagurati che squadran le fiche a Dio, che così li flagella; un altro ne vede innanzi, che colpisce con la mazza il compagno, gettato ai suoi ginocchi; poi, con l'occhio penetrantissimo, si affissa nel gruppo a sinistra, e osserva la « cruda e tristissima copia » medesima, che correva « senza sperar pertugio » entro la terribil stipa di serpenti dell'ottava bolgia dell'Inferno dantesco (XXIV, 91); infelici, « con serpi le man dietro avean legate; | Quelle ficcavan per le ren la coda | E il capo, ed eran dinanzi aggroppate »; s'aggiunge quel dannato dantesco, « ch'era da nostra proda », su cui « s'avventò un serpente, che il trafisse | Là dove il collo alle spalle s'annoda »; « facilmente » lo ravvisa il B. a quel sollevar le braccia per coprire il dorso ferito; e lo vede ancora cadere, come cadeva il peccatore di Dante, « quale è quei, che cade, e non sa como, | Per forza di demon ch'a terra il tira, | O d'altra oppilazion che lega l'uomo », e ridursi alfine a cenere; poichè i serpenti di Michelangelo sono « di fuoco » appunto, come i serpenti di Dante e della

Bibbia! Incenerito appena e distrutto, subito si risolleva all'antica vita. Miracolo che giammai l'artista avrebbe saputo indicare in una sola figura, ma che pur si compie, in omaggio alla prodigiosissima critica del B. Il quale, fissatosi in un piccol cerchio disegnato a forti linee all'alto del foglio, fuori della mischia, lo ritiene coraggiosamente, con quel forsennato criterio che troppe volte lo guida, figurare l'*oi* dantesco con cui il poeta significava la velocità dell'accendersi e dell'arder tutto: « Nè *o* sì tosto, nè *i* si scrisse ». L'*i* introdottosi nell'*o* dinota nel disegno il vuoto, il pertugio per cui i dannati vorrebbero porsi in cerca di salvezza!

Convincete ora il signor B. che la meravigliosa e nuova sua interpretazione è sogno e delirio! Nell'indistinguibile groviglio di corpi egli distinguerà ancora il gesto turpissimo del ladro Pistoiese. Eccovi Vanni Fucci, griderà, l'uomo bestiale che Michelangelo dovrà porre ancora tra i dannati del « Giudizio ». Gli sta accanto un altro peccatore, che pur si protende, squadrando pur lui sacrilegamente le fiche a Dio, pur reo di atroce superbia, evidentemente Capaneo, a cui il poeta eguagliava Vanni Fucci (1): « Per tutti i cerchi dello Inferno oscuri | Spirto non vidi in Dio tanto superbo. | Non quel che cadde a Tebe giù da' muri » (*Inf.*, XXV, 13).

Lo schizzo, su cui si esercita la fantasia del B., non offre, cred'io risolutamente, il minimo appiglio alla figurazione della scena biblica nella Sistina; è estraneo ad essa in tutto. Ma al B. premeva di allacciarlo col dipinto, che depura e affina e sviluppa i motivi già indicati. Il gesto oscenissimo del maggior peccatore, che il B. torna a vedere, e ch'io in nessuna parte ravviso, è indizio sicuro della genesi osservata e della dipendenza del quadro dall'abbozzo. Un Vanni Fucci, il tristo eroe di Pistoia, penetrato nel mondo biblico, novellamente dannato e punito cogli orgogliosi del popolo d'Israele, che soccombono dinanzi al serpente di bronzo! Vi immaginate nell'originalissimo interprete delle sacre scritture e creatore di una sua storia dell'anima una tale aberrazione? Sono giganti questi reietti, colpiti dalla giustizia divina, avvinghiati dalle serpi; e lottano disperatamente, si dimenano, si contorcono col crudo spasimo delle carni gagliarde, e si reggono distendendosi sui caduti e i morenti (1). Che importava a Michelangelo di precisare l'aspetto e il gesto de' suoi gladiatori sciagurati, che soffrono sì aspro tormento? Bisogna ch'egli determini e scelga, grida il B.; e non si avvede che è lui ad imporre all'artista la sua scelta. Ritrova adunque l'eroe di Dante nel peccatore di mezzo, stretto da due serpi fierissime, nel modo appunto indicato dal poeta (*Inf.*, XXV, 5): « una gli s'avvolse intorno al collo, | Come dicesse: io non vo' che più diche; | Ed un'altra alle braccia, e rilegollo | Ribadendo sè stessa sì dinanzi, | Che non potea con

(1) Si veda una « lettura fiorentina » di U. COSMO, *Il canto di Vanni Fucci*, nel « Giornale dantesco », XVI, 157 sgg.

(1) « Eine Scene der Phantasie Dantes würdig », JUSTI, *Michelangelo*, p. 57.

esse dare un crollo ». Sì furente è l'impeto, « che il serpente la coda in forca fesse, | E il feruto ristrinse insieme l'orme ». L'illustrazione è esattissima; nessun particolare doveva trascurarsi. E si rinnova lo strazio di due altri peccatori danteschi; è ridata, intera, l'orribil scena descritta dal poeta; avanza « verso l'epe | Degli altri due un serpentello acceso, | Livido e nero come gran di pepe. | E quella parte, onde prima è preso | Nostro alimento, all'un di lor trafisse; | Poi cadde giuso innanzi lui disteso ». Chi cade non è già il serpente, come luminosissimamente lascia intendere Dante nel verso, ma il trafitto; e Michelangelo leggeva bene il suo poeta, come fa il B., mentre noi leggiamo malissimo — « Dann fiel der nieder, vor ihm hingegossen ». — Così non può essere discordanza tra il dramma dantesco e il dramma della Sistina. Tace ancor nel dipinto lo sciagurato, trafitto, caduto; « co' piè fermati sbadigliava | Pur come sonno o febbre l'assalisse ». E meravigliosa è la compiutezza del quadro. Vi ritrovi, nel motivo fondamentale, ch'è il fissarsi reciproco dell'uomo e del serpente, per guarire o per morire, riflessa ancora la scena di Dante: « Egli il serpente, e quei lui riguardava. | L'un per la piaga e l'altro per la bocca | Fumavan forte e il fumo si scontrava »!

* * *

È legge che dove più si addensano le tenebre per l'intendimento dell'opera michelangiolesca, più debba

penetrare il B. con la fiaccola dantesca che tutto illumina. Non v'è dubbio che non si risolva; non vi è figura che si sottragga ad una esatta interpretazione. Dinanzi ai medaglioni del grande affresco quante volte restammo perplessi! Alcuni sono tratteggiati appena; altri soffersero il guasto del tempo, e s'oscurarono. Non si intendevano le storie effigiate; si pensava che l'artista non si dipartisse dagli episodi biblici, e non intendesse frangere l'unità organica dell'opera, dipingendo altri trionfi o sconfitte di quelle toccate al popolo de' suoi Profeti. Ci apre gli occhi il B., e ci mostra l'irruzione tumultuosa e continua del mondo dantesco entro il mondo dei Sacri Vangeli. Nei medaglioni stessi egli ritrova il centro vero dell'intimo rapporto fra Michelangelo e Dante; svela uno degli enigmi maggiori; ritrova quelle figure, quelle storie, che il suo poeta vedeva intagliate da Dio, il sommo artefice, negli scaglioni del suo monte di purgazione. Veramente, non c'era ostacolo che sgomentasse il Titano audacissimo; e doveva spronarlo la gara con Dio, da nessuno mai affrontata.

Di quali meravigliose fotografie che ingrandiscono l'originale si giovi il B. non so; le riproduzioni di cui io dispongo sono imperfette, atte ad accrescere la mia perplessità; e cortissima ahimè è la mia vista, incapace di seguire più in là di una spanna l'accesa e forte visione del nuovo interprete. Ritrova costui nel medaglione che sovrasta a Geremia, il carro d'Israele e la sua guida, raffigurato col ricordo di Dante al « carro d'Elia » (*Inf.*, XXVI, 35) drizzato all'alto, « quando

i cavalli al cielo erti levorsi ». Il profeta, i cavalli, il turbine, che tutto rapisce, non lascian dubbio. E puoi scorgere ancora nella mano stesa di Elia indicata la profezia dei due orsi che vendicheranno lo stupito Eliseo rimasto al basso — « e qual colui che si vengiò con gli orsi | Vide il carro » —. La fine di Assalonne è nel medaglione dirimpetto; Michelangelo lavora qui di sua testa, poichè Dante non gli offre (*Inf.*, XXVIII, 137) più dell'asciutto nome del figlio di Davide, punito per il matto insorgere, ricordato nell'« Amorosa Visione » boccaccesca (« Nel riguardar più innanzi affigura | Il viso d'Assalon, che più bellezza | Ebbe nel mondo che altro giammai »). — In altro tondo distingui tra le ombre la figura di un uomo, che solleva il braccio armato, pronto al sacrificio. Lo si riteneva Abramo, già schizzato nei disegni rimasti; stenti però a ritrovare i segni del sacrifizio (1); non vedi l'angelo; non vedi l'ariete; il B. scorge invece qualcosa come la testa di una cerva; e pensa si tratti di Jefte, costretto a immolare la figlia, o di Agamennone, che prepara l'insano sacrificio. Entrambi li ricorda, e li accomuna entrambi il gran mentore di Michelangelo (*Par.*, V, 66): per la follia del « gran duca de' Greci », « pianse Ifigenia il suo bel volto | E fe' pianger di sè i folli e i savi | Che udir parlar di così fatto colto ». Ma a cuore così leggero avrebbe introdotto Michelangelo un

(1) Lo schizzo del sacrificio d'Isacco (FREY, tav. 292), se pure deve attribuirsi a Michelangelo, è posteriore al medaglione della Sistina, e non si può riferirlo ad esso sicuramente.

episodio del mondo classico nella sua illustrazione biblica?

Dal Libro dei *Re* dovrebbero essere tratti i soggetti degli altri medaglioni; gl'interpreti novelli seguivano la via o la fonte indicata dal Vasari; ma il B. sopraggiunge, corazzato del suo Dante, ed apre lui agl'inesperti la via verace. Sono episodi della « Commedia » quelli che Michelangelo qui ritrae; egli, come già un tempo il Signorelli, è attento agli intagli effigiati sulle cornici che girano il sacro monte dantesco (*Purg.*, X-XII), le immagini di « tante umilitadi », a somiglianza delle figure intagliate in terra sopra le tombe; ed erano bassorilievi di meravigliosa perfezione, che rappresentavano storie tolte alternamente dalla Sacra Scrittura e dalla Mitologia pagana, fedeli sì che « morti li morti » e i vivi parean vivi; spiccavano entro il « marmo candido »; nessun artista avrebbe saputo rinnovare un tal miracolo di evidenza, produrre quel « visibile parlare »; « non pur Policleto | Ma la natura li avrebbe scorno »; tutto, in un tratto, balza alla vista, e, istantaneamente, ogni figura palesa l'emozione complessa dell'anima prima e dopo il momento fuggevole in cui il fatto o la storia è ritratta. Dalla mano di Dio erano usciti quegl'intagli; Dio è l'artefice unico, che dal suo soglio eterno può abbracciare tutto l'insieme della vita umana; e quanto scolpisce ed anima è « novello a noi perchè qui non si trova ». Michelangelo divide col suo poeta il diletto e l'ammirazione per il prodigio compiuto; vede il massimo trionfo dell'arte sua; e si accende; rinnova il prodigio; ritrae plasticamente nella pittura quello che

Dio scolpì nei marmi; le sue forze lo porteranno oltre la natura stessa. Non rivelavasi egli così più superbo ancora degli arroganti e presuntuosi, a cui Dio, coll'esempio nei marmi, infliggeva la punizione memoranda? (1).

Veramente, è nella visione del critico che il miracolo si manifesta; e siccome niuna forza umana varrà a togliere le ombre oscure gettate sulle figure frescate di quei tondi, il B. potrà affermare sempre che l'unica luce è quella caduta entro il suo sogno intenso, e ritenersi lui solo al centro del vero, negato agli altri critici e interpreti. Nel medaglione in cui si vedeva raffigurata la morte di Uria, dovrà scorgersi Saul, trafittosi accanto al suo scudiere, ancor nell'atto di vibrare la spada, come appunto lo rappresenta una delle storie degl'intagli danteschi (*Purg.*, X, 40): « O Saul, come in su la propria spada | Quivi parevi morto in Gelboè, | Che poi non sentì pioggia nè rugiada ». Chiunque osservi spassionatamente il tondo non vedrà traccia di questo soccombere per volontà propria, ma distinguerà il morente colpito dai nemici che gli sono addosso, inerme, senza indizio di arma impugnata; e sorriderà un po', se pure non dovrà irritarsi della visione borinskiana che snatura il vero, e pretende offrire la unica desiderata « richtige Lösung ». Seguono, nell'ordine stesso in cui seguivano le storie intagliate nei marmi

(1) Immagina il B. di discendere al fondo dell'anima di Michelangelo, e afferma follemente (p. 240): « Mit Gott selbst als plastischem Künstler zu wetteifern, nicht bloss die Antike, sondern die Natur selbst zu übertreffen, das dringt ins Innerste des künstlerischen Ehrgeizes eines Michelangelo ».

bianchi del « Purgatorio », altri esempi di orgoglio punito nelle figure d'altri tre medaglioni, un rivaleggiare novello con la creazione plastica divina. Ritrovi Roboamo, messo in fuga accanto al sopra intendente dei tributi lapidato dal popolo insorto, e, s'intende, l'immagine viva di tale fuga, quale è ricordata dal suo poeta: « O Roboam, già non par che minacci | Quivi il tuo segno; ma pien di spavento | Nel porta un carro, prima che altri il cacci ». Ma dal carro precipita un corpo nella storia effigiata dall'artista, che non pende punto da una impalcatura, come vuole il B., e non può essere lo sciagurato esattore Roboamo; distende così sicura, senza ombra di spavento, la mano che guida i destrieri l'auriga innanzi al cocchio! Si drizzano nello sfondo le lancie degli armigeri. Chi mai, tranne il B., può avere, osservando il tondo, un pensiero all'episodio dantesco? E chi potrà convincersi che nel medaglione tra l'Eritrea e il sacrificio di Noè Michelangelo abbia inteso ritrarre il re Sennacherib, lo schernitore del Dio d'Israele, aggredito nel tempio dai due figli, che l'uccidono a colpi di spada; e mostrasse lui quello che Dante vide, « come i figli si gittaro | Sopra Sennacherib dentro dal tempio, | E come morto lui quivi il lasciaro »? Ma si tratta realmente di una statua che si abbatte da gente in tumulto armata di bastoni, non di spade; nella mischia non distingui l'azione scellerata dei due figli; tutti drizzan l'occhio al falso idolo che colpiranno; e non darà colpi meno veementi l'uomo che si china a' piedi della statua e protende il braccio nell'attitudine di menare il rovescio più fiero, quello

medesimo in cui il B. scopre la povera vittima reale, che, sprovvista d'armi, tenta parare il colpo fatale! Torna a raffigurarsi il castigo di Oloferne nel medaglione tra Ezechiele e la creazione di Eva; il libro dei *Re* non ci soccorre; è una battaglia campale che si ha innanzi, e, propriamente, la battaglia combattuta innanzi alle mura di Betulia, la città di Giuditta, in cui gli Assiri sono messi in fuga dagli Israeliti. Allo sfondo sogghigna il teschio del tiranno abbattuto; e Michelangelo interpreta una volta ancora, con estrema fedeltà, il suo Dante; indica « le reliquie del martiro » rimaste allor che « in rotta si fuggiro | Gli Assiri, poi che fu morto Oloferne ». Per amore di Dante il B. allarga la pugna fra un gruppo di combattenti a gran battaglia; e immagina, concentrato in sì breve spazio, il precipitare in rotta di un esercito che contava la bellezza di 120.000 fanti e 40.000 cavalli, come narran le storie di Giuditta!

Meno stravagante, ma certo egualmente fallace, è l'interpretazione di un altro tondo, a sinistra del presunto Saul, anch'essa suggerita dagli intagli marmorei ch'ebbero Dio per artefice. È rinnovata qui, a giudizio del B., la scena pietosa della giustizia fatta da Traiano alla vedovella; e se qui ancora Michelangelo fa uno strappo alle scritture dei suoi Vangeli, per accogliere una leggenda sorta all'albeggiare del Cristianesimo, può essere scusato da Dante stesso, che mescola a piacere le storie profane alle sacre, e cristianeggia audacemente gli eroi pagani, apre or l'uno or l'altro Olimpo ai suoi favoriti. E Dante offre appunto al suo fedelissimo seguace la nuova storia da effigiare, argomento di moltissime pitture e sculture dal Medio Evo innanzi (1), il « visibil parlare » di un altro rilievo divino, in cui (*Purg.*, X, 73) « era storiata l'alta gloria | Del roman prence, lo cui gran valore | Mosse Gregorio alla sua gran vittoria », la gloria di « Traiano imperatore; | Ed una vedovella gli era al freno, | Di lagrime atteggiata e di dolore. | Intorno a lui parea calcato e pieno | Di cavalieri; e l'aguglie nell'oro | Sovr'essi in vista al vento

(1) Michelangelo verrebbe così ad aggiungere il suo originale contributo alla fortuna del tema leggendario, per cui si veda G. PARIS, *La légende de Trajan* (« Bibliothèque de l'École des Hautes Études », 1878); A. GRAF, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo*, II, 1 sgg.); le versioni rintracciate da M. BARBI, *La leggenda di Traiano nei volgarizzamenti del « Breviloquium de virtutibus » di ser Giovanni Gallese* (Firenze, 1895, opusc. nuziale); il breve studio di E. MÜNTZ, *La légende de Trajan dans l'art de la Renaissance* (« Revue des traditions populaires », 1892); il saggio di G. BONI, riccamente illustrato, *Leggende. La giustizia di Traiano* (« Nuova Antologia », novembre 1906, e marzo 1907, *Un epilogo*); le notizie sull'affresco del Foppa nella monografia di C. J. FFOULKES e R. MAIOCCHI, *Vincenzo Foppa of Brescia...*, London, New York, 1909, pp. 46 sgg.); quelle dei bassorilievi dei cassoni del Museo di Klagenfurt che ritraggono la giustizia di Traiano, nello studio di R. EISLER, *Die Hochzeitsruhen der letzten Gräfin von Görz* (« Jahrb. d. k. k. Zentralcommission für Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmäler », N. F., III, Wien, 1905, pp. 66 sgg. — Un breve riassunto di C. v. FABRICZY, nella « Rassegna d'arte » del 1908, VIII, 192 sgg.: *La leggenda traiana in una scultura del Quattrocento*). — Ancora non potei leggere il lavoro di P. SCHUBRING, *Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance...*, Leipzig, 1915, che sicuramente deve fare ampia parte all'ispirazione suggerita da Dante.

si movieno ». Nettamente, come al solito, il B. distingue nel tondo l'imperatore con la fulgente corona radiaria, il papa, con la stola e la tiara, ritto innanzi al principe che flette le ginocchia in atto di supplica, la vedovella a sinistra del cavallo (in verità non sappiamo se sia donna od uomo cotesta figura), e, per tutta la calca di cavalieri, due individui alle due estremità del quadro. Avrebbe così Michelangelo, per distinguere il suo piccolo dramma da quello già raffigurato dal Signorelli, congiunto in una le due situazioni dell'episodio dantesco: l'atto di generosa umiliazione di Traiano, e la mercede avuta dal pontefice che lo proscioglie dal bando della miscredenza pagana.

Ma chi mai pensò nel seguito dei tempi in cui il gigantesco dipinto grava sulla volta, che in un breve cerchio, accanto alle Sibille, ai Profeti e agli eroi del Testamento antico, l'artista titano doveva pur far posto a Provenzan Salvani, il ghibellino che presumeva (*Purg.*, XI, 122) « recar Siena tutta alle sue mani », e pagò poi, sconfitto dai Fiorentini, il fio della superbia folle? Lo scopre il B. nel tondo ch'è per metà distrutto, riprodotto e rifatto in una incisione assai fantastica, docile ad ogni più cervellottica interpretazione. Risolutamente, io ritengo trattarsi di un episodio biblico, derivi esso dal Libro de' *Re* o da altra fonte, raffiguri la fine di Abner o di altro eroe d'Israele. Tiranneggiato dal suo imperativo, il B. s'indugia nella galleria degli intagli danteschi; ritrova istoriata la fine del tiranno di Siena; e non può rinunciare all'intimo piacere di vederla ancora riprodotta da Michelangelo tra gli

esempi dell'orgoglio abbattuto. Eccovi adunque l'effigie di Provenzan Salvani; ed ecco nel gesto della mano che solleva, come un presagio della morte che lo dovrà cogliere. Dietro lui è il sicario, che lo spia, e avanza a brevi passi; certamente impugna l'arma scelta per trafiggere, che occulta male, perchè il B. riesce a scorgere la lancia fatale e minacciosa, destinata a portare in trionfo il capo reciso del tiranno. Quella morte tragica e memoranda, l'andarsene così, « senza riposo », di un possente, a cui tutto all'improvviso si toglie, punito nel suo delirio maggiore — « cotal moneta rende | A satisfar chi è di là tropp'oso » (*Purg.*, XI, 125) — bene era ricordata dal Giannotti nel 2° Dialogo; ed a Michelangelo medesimo erano posti in bocca i versi danteschi. E non era un compagno d'arte di Michelangelo, Oderisi, « l'onor d'Agobbio », colui che additava al poeta vagante tra i superbi del suo monte di purgazione la fine di Provenzan Salvani? Come non approfittare dell'esempio solenne, per inneggiare, con l'arte propria, alla virtù della « buona umiltà », e simboleggiare ancora nel quadro immenso, ove già è tenuto giudizio dell'umanità lanciata appena alla vita, con un pensiero al memento di Oderisi, i miseri nostri destini, la fuga e lo scomparire di tutto, l'inutil « desio dell'eccellenza », il discolorirsi quale « color d'erba » della nostra « nominanza », la « vana gloria dell'umane posse », il durar sì poco del « verde in su la cima »? Della fama di Provenzan Salvani « Toscana sonò tutta, | Ed ora a pena in Siena sen pispiglia ».

O immaginoso poeta, conceditì all'onda del tuo

vago fantasticare, intessi i tuoi sogni al vero, combina i tuoi raffronti; nessuno potrà contenderti il sottile ingegno, l'audacia e la prontezza del tuo giudizio; ma non era miglior partito serbarti questo sfogo per una lirica o poesia fantasiosa? Perchè sciupare, entro il denso, l'astruso e folle ragionamento critico, tanto amore, tanta fervenza dell'anima, tanto acume e tanto sapere? Guardate a quale punto spinge la manìa sua dei ricordi danteschi, gettati a invadere tutta l'opera di Michelangelo. Egli è mosso ad escogitare i significati più profondi anche de' minimi particolari della decorazione architettonica della volta. Perchè hanno colore di bronzo i medaglioni? Decisamente per il fatto che rappresentano figure plasmate dall'arte divina; e l'oro è quindi il colore metallico che più doveva convenire. Perchè grava sui putti il peso della volta? Evidentemente sono i putti gli Atlanti che sorreggono la volta del cielo, innocenti che sorridono alla creazione di Dio, e non sanno l'onta, il peccato, le colpe che macchieranno gli uomini. E, se distendono le ghirlande fiorite, essi sanno, come sapeva Dante, la virtù di questo intrecciar de' fiori. Il B. apre i suoi dizionari danteschi, fatali a molti studiosi, e vi legge come nel « Paradiso » ricorra la parola « ghirlanda »; e sbocconcella poi i versi del 10° e del 12° canto, che pone come sicuro sostegno dell'architettura michelangiolesca. Dante s'affissa negli « ardenti soli » che si volgevano lassù, ghirlande di « sempiterne rose », corone di fulgori, di spiriti eletti. Simboli di vite spirituali debbono essere similmente le ghirlande di Michelangelo; e di

analoghe « piante » debbono infiorarsi. E del cantare e del « fiammeggiarsi | Luce con luce, gaudiose e blande », del « tripudio » e dell'« alta festa grande » delle luci dantesche debbono essere partecipi i piccoli atleti della volta inarcata sulla Sistina. Veramente, nella creazione michelangiolesca è dolore profondo e senza fine; ogni gioia, ogni tripudio, ogni leggerezza del cuore è fuggita; ma il nuovo interprete sopprime il gemito, asciuga il pianto interiore, ode gl'inni e i cantici degli atleti che esultano all'opera e alla gloria divina; e s'immagina un coro sinfonico che vibri l'altissima nota di gioia, e ripeta l'inno solenne dell'ultima sinfonia di Beethoven.

* * *

Nemmeno hanno sole e raggio di letizia e di gioia le spose, le madri, i bimbi, i giovani e i vecchi raccolti entro le lunette circolari che giran gli archi delle finestre della volta opposti alle figure de' triangoli, ancora più cupe, più assorte e pietrificate nel dolore. Al gran dramma centrale altri piccoli drammi si aggiungono: i drammi dell'abbandono e della solitudine, che il Vasari bonariamente mette in un fascio con la « infinità di capricci straordinari e nuovi », e rispondono pur essi al bisogno dell'artista di attingere, per ogni figurazione della vita, alle profondità paurose del suo spirito. Eroi di un mondo intimo, sottratti alle procelle del gran mondo, attenti solo alle burrasche e ai tremiti

del cuore, calmi in apparenza, senza fiamma di passione e turbini di desideri, eppure affranti, miseri, punti di amaritudine e di angoscia, gementi sul triste passato, incerti dell'avvenire, e sospirosi di una pace, di una quietudine al cuore, e della benedizione di Dio, che scenderà dal cielo non sanno ben quando. Incapaci di preghiera e di supplica, come tutti gli eroi di Michelangelo, alieni da una effusione libera, che li sgravi d'affanno, si reclinano, si stringono in loro stessi; vivono entro le quattro mura; e, per tutto l'universo, hanno una piccola famiglia che cresce, rassegnata e triste, in attesa di una forza arcana che sollevi e redima. Vicini a Cristo, perchè bisognosi di pietà e di conforto, oscuri eroi senza nome e senza patria — le scritte sulle tabelle sono capricciose e vane — ma Cristo non è ancor giunto « a illuminar le carte | Ch'avean molt'anni già celato il vero ». La carità divina non ha ancor raggiato sulla terra dura e squallida. Michelangelo, che così derelitti li concepisce, si commuove ai loro destini, e minutamente e amorosamente li osserva; li ritrae negli atteggiamenti più vari; imprime nei volti il solco del travaglio interiore e della gran tristezza. Arcigno, aspro e rigido come sempre appare, senza mai un bacio di bimbo che lo confortasse e allietasse, s'abbandona a queste intime scene, svolge i suoi mesti idilli, e stringe alle madri, che tanto dolore e tanta inquietudine nascondono in cuore, i teneri figli, impauriti anch'essi, pensosi e stanchi.

Donde trasse Michelangelo l'idea di questo piccolo mondo tragico, dolorante ai margini della sua alta tragedia? Da ogni storia può discendere la stirpe degli umili; e a tutte le storie pensarono i critici, gli scopritori di fonti e di misteri, sbizzarrendosi nei più disparati giudizi. Per gran tempo il nome di Dante appena si pispigliava; e i più ammettevano, col Vasari ed il Condivi, trattarsi di una illustrazione alla « Genealogia o Generazione del Salvatore ». Lanciati alla terra, prima che sorgesse l'alba del Cristianesimo, si raccolgono nelle loro tacite magioni, e attendono un Messia, un Redentore, che li sgravi di pena e li conduca alla libertà e alla luce. È follia voler dar nome a questi innominati, fissare i loro destini entro l'orbita della storia umana che si svolge; ospiti di un giorno, stranieri al mondo, come i padri loro, erreranno, come diceva il Salmista, e non avranno riposo, e la vita in terra dovrà apparire loro simile ad un'ombra scorrente.

Chi immaginava fosse nei dipinti delle lunette un ricordo alle figure di un sarcofago di Amazzoni nel Museo Capitolino; chi aveva in mente certe sculture nelle arcate dei portici delle chiese medievali; e nessuno usciva mai dal vago e dall'indeterminato. Sopraggiunse Martin Spahn, non ancora lanciato ai vortici della politica del suo centro germanico, smanioso di offrire lui la chiave agli enigmi della volta; tra i canti liturgici, che movevano l'artista ai suoi dipinti maestosi, distingue l'elegico lamento dei sospirosi di salute e di redenzione; ritrova il rito del battesimo, « den David'schen Sehnsuchtsruf der Liturgie »; qui doveva soffermarsi Michelangelo, illustratore dei fasti della Chiesa, a giudizio dello storico oltremontano; doveva

ritrarre un Limbo; e il Limbo dantesco doveva soccorrerlo e tutto rischiararlo. Infine, ritroviamo qui ancora nei semicerchi il mondo eroico, già esaltato ed animato da Dante, i grandi dell'antichità, gli eletti dell'Islamismo, e, appunto come avveniva nella visione dantesca, Michelangelo disponeva i gruppi degli eroi del mondo antico e del mondo orientale! Ma le grandi ombre di coloro che « furon dinanzi al Cristianesimo » vagavano su e giù nel Limbo di Dante; seggono ora invece immobili nel Limbo di Michelangelo (1).

Facciamo grazia di altre divagazioni, e riprendiamo

(1) M. SPAHN, *Michelangelo und die Sixtinische Kapelle*, Berlin, 1907, p. 39: « Indem er aber... das Weh der Aermsten vergegenwärtigte, wie es seiner Gemütsart entsprach, was war natürlicher als dass er da Dante begegnete...? »; (p. 68): « Derselben Welt heroischer Gestalten antiker Matronen und Frauen, antiker und morgenländischer Dichter, Forscher und Helden, demselben vornehm ersten Volk öffnete Michelangelo seinen Vorhof der Lünetten... Jedoch das geistige Verhältniss der Zeit zur Antike hatte sich seit Dante stark verschoben... Die ruhenden, leidenden Männer und Weiber im Zwielicht der Fensterkrönungen brachten das antike Dasein, seinen Sinn und seine ewige Geltung gewiss nicht zur Darstellung. Dante hatte sich nicht eines einzigen antiken Künstlers auf seinem Wege erinnert. Da sah das Michelangelosche Künstlerauge weit über den Gesichtskreis des mittelalterlichen Dichters hinaus... So konnte sich zu den Symbolen des prophetischen Enthusiasmus auch Symbole des antiken Eifers für die Kunst gesellen... ». Altre frasi superflue di un parallelo fra Michelangelo e Dante a pp. 128 sgg. A p. 205 un ricordo ai quadri danteschi del Cornelius, e al gruppo dei sospirosi nel Limbo nella Discesa di Cristo all'Inferno, inspirato sembra ai dipinti michelangioleschi delle lunette. — Ad un Limbo di Michelangelo non pensava punto F. ROMANI negli appunti: *Concetti e ricordi danteschi nelle figurazioni plastiche del Limbo*, « Giornale dantesco », 1907, pp. 105 sgg.

l'esame interrotto delle analisi borinskiane, che, generalmente, muovono da alcuni spunti e rapidi accenni dello Justi, per giungere, con vertiginosa prontezza, ai deliri dei raffronti con Dante. Che il B. non eserciti il suo acume sbalorditorio, interpretando le figure dei triangoli, e si limiti alle illustrazioni dei semicerchi, meraviglia davvero. Male forse per quei dipinti lo sorreggeva la ginnastica del suo cervello; mancava il filo dantesco che conduceva agli oscuri labirinti; ma, ritrovatolo appena, movendosi per altro cammino, fortemente lo stringe a sè il B., e più non lo abbandona. E come esulta di questo suo sicuro, dritto, determinatissimo procedere! Come vede fuggire ogni ombra innanzi a lui! Entra ora trionfante il mondo di Dante nel mondo tacito degli idillî michelangioleschi; entra Firenze a soppiantare i regni delle stirpi d'Israele; tornano in vita gli antenati di Dante; torna Cacciaguida alle sue predicazioni; ritrovate gli umili del microcosmo fiorentino: i Lapo e i Bindo, Cianghella e Lapo Saltarello. Dante si pone lui stesso tra i suoi eroi; spicca col suo profilo austero tra i quadri della sua intima vita; e apre gli occhi attoniti alla grande tragedia, al tumulto, al fremito e al crudo e tacito dolore della creazione divina, che gli raffigurò l'artista co' suoi consigli. Una vena di amor patrio si apre nel cuore di Michelangelo, esule nella città eterna; si commuove al ricordo del suo dolce nido; e inquadra allora il grande affresco dei più grandi e sacri misteri cogli esempi degli avi suoi, nella città sua, come vivevano nella memoria e nel giudizio del suo poeta.

In queste scene di famiglia quello che più colpisce è l'affetto, talora sgomento e disperato, delle madri per i loro poveri bimbi. Tanto amore, devozione sì sconfinata, preoccupazione così febbrile, nel muto dolore, per queste loro creature angeliche, cullate nell'incerto avvenire, dove, se non nel cuore di Dante, poteva trovare Michelangelo? Poneva egli adunque nelle curve dell'affresco le piccole scene della vita infantile che ingemmano la « Commedia »; e il B. ritrova, « nachweislich », le similitudini dantesche favorite, tradotte, variate, concretate ad arte. Il mistero dilegua al vibrare di tanta luce. Eccovi, nella lunetta che s'intitola « Zorobabel - Abiud - Eliachim », contrapposta a una figura d'uomo, avvolto nel suo gran mantello, una donna che stringe a sè il suo bimbo, coi segni del dolore e dello smarrimento nel viso; guarda innanzi, e non si volge punto all'uomo che siede all'altra sponda, come vuole il B., a cui occorre una illustrazione palese della similitudine del « Paradiso » (I, 100): « Ond'ella, appresso d'un pio sospiro, | Gli occhi drizzò ver me con quel sembiante, | Che madre fa sovra figliuol deliro ». Un bimbo s'appoggia dolcemente alle ginocchia dell'uomo, assorto nel pensiero, identificato con Dante medesimo, come vedremo, per amore del berretto che ha in capo: guarda in viso al padre il fantolino; e il pensiero del critico corre in un baleno a un'altra similitudine della terza cantica (XXII, 1), da cui derivò il quadro sicuramente: « Oppresso di stupore alla mia guida | Mi volsi, come parvol che ricorre | Sempre colà dove più

si confida » (1). E di questo passo, con la scienza stupefacente dei raffronti, s'interpretano altre scene, altri idillî. La similitudine (*Par.*, XXII, 4) della madre « che soccorre | Subito al figlio pallido ed anelo | Con la sua voce che il suol ben disporre », suggerì a Michelangelo la scena della lunetta: « Salmon - Booz - Obeth ». Una madre ancora, che preme al suo viso il capo del bimbo disteso sulle ginocchia, e, dormente, come a me sembra. Deve ritenere malato di febbre quel fanciullo il B.; e deve veder la donna, che veramente non dischiude la bocca, nel dipinto di Michelangelo, in atto di cantarellare, per distrarre il bimbo infelice e addormentarlo. Ad altro quadro, quello figurato nel semicerchio che s'intitola: « Josias - Jechonias-Salathiel », conviene altra immagine dantesca. Fissa il B. la piccola scena michelangiolesca, e si reca innanzi le similitudini, raccolte dal Venturi e da altri; poi sceglie, sprona la fantasia, accomoda ai versi di Dante la sua visione, e si foggia così il suo nuovo, meravigliosissimo vangelo. Nel semicerchio s'impone egli adunque di vedere, o vede, beato lui, realmente, una madre fuggita, a quel che appare, dal suo letto, che indossa la coperta strappata (« hat die Decke um sich gerissen »!), e preme a sè, stralunata, pietrificata dal terrore, il bimbo, come se avesse innanzi le fiamme. L'uomo, il marito, al lato opposto del quadro, si alza,

(1) Offre lui il B. l'intestazione più conveniente alla lunetta, che riproduce da una discreta fotografia: *Die himmlische Fürsorge und die Zuflucht des verirrten Kindes bei Dante!*

si copre come può, chiede ragione di quel che avvenne, ed ha in grembo un bimbo che si protende, e par risponda al grido del fratellino affidato alla madre. Nei cupi riflessi dello sfondo della lunetta è il segno delle fiamme che divamparono. Evidentemente è la situazione indicata dalla similitudine della prima cantica (XXIII, 37): « Lo duca mio di subito mi prese, | Come la madre ch'al romore è desta | E vede presso a sè le fiamme accese | Che prende il figlio e fugge e non s'arresta, | Avendo più di lui che di sè cura, | Tanto che solo una camicia resta » (1). Or tutto questo è estremamente fantastico. Le pretese coperte del letto abbandonato sono i soliti lunghi mantelli delle lunette e dei triangoli. La donna ha in viso lo sgomento medesimo di tutte le altre madri; stringe al petto il bimbo vivacissimo che allunga le braccia; non fugge; s'arresta; non la copre la sola camicia; di « fiamme accese » non è il minimo indizio; e l'uomo siede, come siede la donna; non s'alza dal letto per favorire la capricciosa ed incendiata visione borinskiana; corrusca la fronte, ma non parla, non chiede nulla; i bimbi, che

(1) *Die Mutter bei nächtlicher Feuersbrunst und der unliebsam geweckte Vater*, ecco la scritta decretata dal B. alla lunetta. E a chi gli rimproverava di aver visto nella « Commedia » dantesca ogni madre che preme a sè nell'impeto d'affetto il figlio, rispondeva in un breve e non men folle articolo (*Die Propyläen*,, 3 febbraio 1909): « Aber so umgrenzte und im einzelnen übereinstimmende Motive, wie die das blasse Kind bekümmert schaukelnde, es vor den Flammen rettende Mutter, der mit den Aermchen zur Brust emporlaugende, auf sie einstürzende Säugling doch wohl! ».

si allungano impazienti, dànno più segno di meraviglia che di spavento.

Inesauribile, come Dante nel suo immaginar vago, appare, nella sfera sua, il critico de' secreti michelangioleschi. L'immagine del « Paradiso » (XXX, 82): « Non è fantin che sì subito rua | Col volto verso il latte, se si svegli | Molto tardato dall'usanza sua », gli ricorda l'interpretazione dello Justi del quadro nel triangolo « Usia » — il fanciullo inquieto, uscito dal sonno e spinto dalla fame al petto della madre, non più giovane —; conveniva dare ad essa il perfetto sigillo dantesco; e adatta quindi, con l'abituale disinvoltura, i versi al dipinto; si figura la madre, che è pur ritta, dormente ancora; e trova un rinforzo al cupido e selvaggio succhiare del bimbo in altra similitudine dantesca, aggiunta alla prima nel canto medesimo del « Paradiso » (XXX, 139): « La cieca cupidigia che v'ammalia | Simili fatti v'ha al fantolino, | Che muor per fame e caccia via la balia ». Sì vivamente lo colpisce l'immagine di questo volgersi a furia verso il latte, da applicarla subito al quadro della lunetta: « Asa - Josaphat - Joram », che ribattezza, per convenienza maggiore, « Il risveglio ». Un bimbo che si stringe con gran foga alla madre, e preme il viso alla guancia amata; un altro bimbo ritto tra le ginocchia della madre che succhia alla mammella tesa; un terzo bimbo ancora ritto pur esso, avvolto dal braccio della madre; il B. non riconosce nella donna infelice le cure e gli affanni per la prole cresciuta; egli vede unicamente l'impronta segnata dal verso di Dante, e l'ubbidire imme-

diato dell'artista al cenno del suo poeta; e insiste su di una similitudine ancora, l'ultima, se Dio vuole, che chiude il ciclo di queste sue puerili divagazioni (*Par.*, XXIII, 121): « E come il fantolin, che ver la mamma | Tende le braccia, poi che il latte prese... » (1).

Anche fuori di questo mondo intimo, dove preme più dolore, il B., con un sol batter di ciglio, vede, indovina gli affetti, i sentimenti, le passioni crude, che muovon l'anima degli eroi della volta. Se, in altro semicerchio, Michelangelo raffigura Ezechiele, egli, evidentemente, più che dal Libro dei *Re*, è attratto dal ricordo di Dante; e pone il re, « affranto », ricurvo, al sommo dell'arco, precisamente come voleva il suo poeta, che addita Ezechiele (*Par.*, XX, 49) entro il giro delle luci paradisiache, « in la circonferenza | .....per l'arco superno » — « morte indugiò per vera penitenza ». Continua a vivere così, inabissato nel dolore, reso alla più profonda contrizione. Vive, in attesa ancora dei figli che gli manderà Iddio, come avvertono i chiosatori di Dante, che rimandano al 20° libro dei *Re*, i figli che culla appunto la madre, la sposa di Ezechiele, raffigurata, dice il B., alla parte

(1) Dovrebbe ritrovarsi il dantesco « tender le braccia » « ver la mamma » nella figura abbozzata appena di un bimbo, che si stringe al grembo della madre e sugge dal suo petto, in un disegno michelangiolesco del Louvre (FREY, tav. 27), evidentemente immaginato per una Sacra Famiglia. Ma allora a quanti artisti avrebbe offerto Dante la sua mano soccorritrice! Cessassero una buona volta questi raffronti infantili e bizzarri!

opposta del cerchio. Vedete a quale dignità è assunta la donna, giovane ancora, che si reca un bimbo in grembo, e osserva placida l'altro bimbo dormente a' piedi nella cesta! (1).

Doveva assistere Dante in persona a questa sua rinnovata « Commedia ». Quante volte lo distingue il B., e lo ritrova assorto e cupo negli spazi misteriosi della volta, come lo ritrova nel « Giudizio »! La cappa fiorentina, il berretto a punta, sono indizio infallibile che vi sta innanzi il poeta, il mentore, la guida perpetua di Michelangelo. E non importa che tanto si discosti il nuovo profilo da quello così caratteristico nel ritratto giottesco, e non lo ricordi veramente in nulla. L'abito, stavolta, fa il poeta. Se lo Justi, nel breve esame della lunetta « Zorobabel », esprimeva un dubbio riguardo alla persona « mit Mantel und Dantescher Zipfelmütze », ogni esitazione vanisce innanzi al risoluto giudizio del nuovo critico. Torna a palesarsi Dante nella lunetta « Asa », con un profilo, sì netto e tagliente, da persuadere anche i più increduli. Il lungo collo, il mento sporgente, la bocca abbassata attestano la somiglianza viva col Dante dell'Orcagna in Santa Maria Novella. Un viso brutto e pressochè deforme, mefistofelico — machiavellico, pensava lo Justi — decisamente l'artista non idealizza. E poi notate come Michelangelo s'ostina a caratterizzare questa figura di Dante. Vuole ch'egli appaia « scriba », come appunto « scriba » di-

(1) Con sicurezza infallibile il B. pone la sua scritta al semicerchio: *Die spätgeborenen Kinder des büssenden Königs Ezechias!*

ceva d'essere il poeta medesimo (1), curvo sotto il peso immane dell'opera a cui dà vita (*Par.*, X, 22): « Or ti riman lettor sopra il tuo banco, | Dietro pensando a ciò che si preliba, | S'esser vuo' lieto assai prima che stanco. | Messo t'ho innanzi; omai per te ti ciba. | Chè a sè torce tutta la mia cura | Quella materia ond'io son fatto scriba ». Ed è così profondamente concentrato nel suo lavoro Dante, che pon mano alla commedia eccelsa dei tre regni, ritratto qui nel mezzo della « commedia » michelangiolesca degli antenati di Cristo! S'egli è così curvo sul foglio, la « cura » è quella che sì lo « torce »; se gli si gonfia in certa parte la gola, è indizio sicuro della fatica sopportata. Non recava l'artista stesso, come Dante, quel segno del tormentoso lavoro: « l'ho già fatto un gozzo in questo stento »? Poichè — udite il verbo nuovo del suo geniale interprete — Michelangelo intende così immedesimarsi col suo poeta, trasfondersi in tutto l'essere suo. Deve egli adunque, giunto ad un punto culminante dell'opera, esultare, come esultava Dante, esortando chi lo seguiva a drizzare con lui la vista « all'alte ruote », « a quella parte | Dove l'un moto all'altro si percuote ». Comincerebbe allora « a vagheggiar nell'arte | Di quel Maestro che dentro a sè l'ama | Tanto che mai da lei l'occhio non parte ». Spronata così l'alta fantasia, il B., non v'è forza che l'arresti. Persino nelle cifre debbono concordare Dante e Michelangelo! Se Dante,

(1) *Des Schreibers Mühe*, la lunetta *Asa* reca ora questo titolo nel libro borinskiano.

sempre nel canto 10° del « Paradiso » (v. 49), inneggia alla « quarta famiglia | Dell'alto Padre che sempre la sazia, | Mostrando come spira e come figlia », Michelangelo, così remoto dal pensare allora all'angelica famiglia, procede allora appunto, col suo Dante in cuore, alla pittura della quarta lunetta, « den vierten Familienkreis in Dantes Sinne ». Tanto può distinguere chi ha come il B. il dono delle supreme rivelazioni!

Altrove, nella lunetta « Salmon - Booth - Obeth », vedrete riapparire Dante, ancora più curvo per gli affanni patiti, più macero e logoro, più innanzi negli anni, e non più sbarbato. Veste da pellegrino; ha stretto al capo il berretto dantesco; dantesco affatto è il profilo dello smunto viso (in verità sono tratti che a tutti converrebbero fuorchè a Dante); ondeggia in su la lunga barba che gli pende dal mento — « quando | Per udir sei dolente, alza la barba » — non pungeva così Beatrice il poeta che trema al suo comando? (*Purg.*, XXXI, 67). Ancora gli imporrà, impetrato come rimane ai suoi detti, per ammenda de' suoi falli, che dentro a lui se ne porti, « se non scritto, almen dipinto », « per quello | Che si reca il bordon di palma cinto ». Naturale che il Dante dell'affresco stringesse il bastone, cinto di palma, con un teschio infitto all'alto, l'immagine sua propria; e si commiserasse, ridotto a tal partito, come il contrito, l'abbagliato e infermo alla mente, che l'alta donna riprende al sommo del monte di purgazione (1). Ma sono vaneggiamenti. Dal mondo

(1) Pone il B. infatti alla lunetta la scritta: *Der sein Wallfahrtsbild ausscheltende Pilger*; e ci meravigliamo che non aggiunga senz'altro

degli umili Michelangelo toglieva un vecchio, carco di dolore e di pena, e certo già vicino alla settantina; e lo vestiva de' suoi miseri cenci; gli accordava un bastone, a cui è legata una fascia, per sorreggerlo. E tremerà ancora l'infelice e derelitto quando dovrà rialzarsi (1).

il nome Dante. Nell'articolo citato dei *Propyläen* (p. 276) il B. giustifica, di fronte agli increduli, la sua interpretazione: « Die Zurückführung des sein Bild am Pilgerstabe ausscheltenden Pilgers der Sistina-Lünette auf das 'Waldgespräch' mit Beatrice leide an der Ungenauigkeit meiner Textbehandlung und sei zunächst nur ein 'schöner Gedanke'. Allein ich habe... ausdrücklich die Textstelle... interpretiert, die den Bezug unlöslich macht. Nur muss man sie richtig übersetzen! Nicht die Palmen an seinem Stabe solle sich der Pilger... ansehen, sondern das Bild auf ihm, das man von der Wallfahrt heimzubringen pflegte ».

(1) Nessuno, ritengo, si risolverà ad aggiungere questi ritratti di Dante, che la fantasia borinskiana vede nelle lunette della volta e nell'affresco del *Giudizio* (vi accenno nel mio primo saggio, pp. 557 sgg., dove pur ricordo un Dante fantastico scoperto dallo STEINMANN), a quelli tramandati nei secoli, noti e discussi ultimamente ancora da R. THAYER HOLBROOK, *Portraits of Dante from Giotto to Raffael*, London, 1911 (si veda la recensione del PARODI nel suo « Bullettino », N. S., XIX, 89 sgg., e nel « Marzocco », 28 luglio 1912; F. J. MATHER, *Dante Portraits*, « The Romanic Review », gennaio-marzo 1912, pp. 117 sgg.). Si pensi al risoluto disdegno che Michelangelo aveva per il ritratto, pittura inferiore nel suo concetto; e, dopo tanto delirare, ci rassegneremo a non vedere nelle figure dei grandi affreschi che vaghe somiglianze coi profili degli illustri fiorentini e d'altri grandi che l'artista avrebbe voluto ricordare. Le predilezioni del Ghirlandaio non erano passate al genialissimo discepolo; ma certo per la fisionomia de' suoi eroi giovavasi delle impressioni avute e dei suoi studi dal vero, e, idealizzando, non rifuggiva dall'individualizza-

A un Dante, estenuato, cadente e barbuto, si contrappone, nella lunetta di « Ozias » e nell'immaginazione borinskiana, la figura del trisavolo del poeta, di aspetto assai più confortevole. Più del pensiero sembra gravare a costui la carne delle membra gagliarde. Siede e s'abbandona, raccolto e in pace, senz'ombra di austerità e rigidezza. Basta il naso adunco, il berretto fiorentino, che ha in capo, per identificare quella figura, con ogni determinatezza. Egli è Cacciaguida. Lo riconoscete ancora all'abito di color giallo che indossa, simboleggiante il « vivo topazio » a cui il poeta eguaglia lo spirito luminoso del progenitore che rifulge nel cielo di Marte. E noi esultiamo di trovare qui, al posto che usurpavano gli antenati di Cristo, gli antenati di Dante, la famiglia del poeta: avoli, bisavoli, di cui l'effigie ancora mai non ci era giunta; i parenti sobri e austeri, accanto ai Sardanapali, ritratti con vera franchezza, e senza complimenti. L'elogio alla Firenze antica che Cacciaguida fa alla « fronda » sua, di cui fu « radice » (*Par.*, XV, 97), seduce, esalta Michelangelo, lo muove a dipingere quei fiorentini de' tempi andati, quando la città di Dante e la città sua « si stava in pace, sobria e pudica », e vivevano « quel de' Nerli e quel del Vecchio | .....contenti alla pelle scoverta », attive le donne « al fuso ed al pennecchio », certa ciascuna « della sua sepoltura,

zione con tratti marcatissimi, tolti alla vita del giorno corrente. Nessuna meraviglia che nelle scene più intime di famiglia delle lunette le fisionomie di questi umili eroi acquistassero un rilievo insolito, come quelle più atte a specchiare le esperienze più vive dell'artista.

ed ancor nulla | era per Francia nel letto diserta. | L'una vegghiava a studio della culla, | E consolando usava l'idioma | Che pria li padri e le madri trastulla; | L'altra, traendo alla rocca la chioma, | Favoleggiava con la sua famiglia | De' Troiani, di Fiesole e di Roma ». Michelangelo illustra quanto Cacciaguida ricorda. Le madri filano, cullano i bimbi. Siede una di loro rimpetto a Cacciaguida, e ch'ella sia della sua cerchia bene rivela il panno giallognolo che le copre il capo, rispondente al « vivo topazio »! Certo narra ai suoi cari le favole antiche; e il B. vi assicura che il sacco o cuscinetto su cui poggia il braccio destro rinchiude la tela da lei stessa filata! Passate alla lunetta di « Eleazar », e ritroverete l'idillio caro alla memoria del trisavolo di Dante. Nessun segno più di dolore; vanite tutte le angoscie; s'apre il cuore alla gioia. A sinistra una balia che si dondola sulle ginocchia un bimbo — ma è pur capricciosissimo il ristauro di questo quadro sciupato e oscuro nella riproduzione del B.! e nessuno ci vieta di ritenere figura di uomo quella che il critico ritiene donna — a destra il padre in dolce abbandono, e accanto a lui la madre felice e sorridente!

Volgetevi al semicerchio che s'intitola di « Jesse » e seguitate l'evocazione di Cacciaguida, illustrata con tanta originalità da Michelangelo. Mescolava l'avo le luci alle ombre; e lo seguiva l'artista fedelmente in tutto. Diceva che a' tempi memorandi non era giunto ancora « Sardanapalo | A mostrar ciò che 'n camera si puote ». E Michelangelo a ritrarre quella figura di lussurioso, che guasta tanta illibatezza e semplicità di

costumi, nella persona di un Orientale opulento, sontuosissimamente vestito, che contrasta con la sposa, dimessa e semplice, seduta all'altro lato del cerchio. Un piccolo schiavo moro vuol porgergli non si sa cosa, e quel gran signore non se ne cura. E se invece il preteso Sardanapalo fosse il re Salomone, che pur figura tra i titoli della lunetta? Se i segni del godimento sfrenato, così palesi al B., si risolvessero in segni di profondo, cupo e addoloratissimo pensiero, impressi negli occhi sbarrati che fissano con terrore lo spazio vuoto? Giammai rimoverete il B. dal fissare suo ostinatissimo. Egli vedrà ancora in quel dissoluto il bisavol di Dante, che Cacciaguida ricorda al poeta perchè gli raccorci con l'opere la superbia espiata nella prima cornice del « Purgatorio »!

E seguiterà per gran tratto ancora la folle visione entro gli spazi di altri semicerchi. Quello di « Naason » gli apparrà risolutamente opposto al quadro di « Aminadab »; nel primo una scena di schietta semplicità; nel secondo una scena dello sfarzo superfluo e riprovevole. Un uomo in entrambi, che aspetta la donna, che si orna e si pettina. Ma l'uomo di una cornice (« Aminadab »), seduto con gran compostezza e in atteggiamento umile, vestito a stento di un povero mantello; l'eroe della cornice opposta (« Naason »), di costumi, di indole e di apparenza opposta, un giovane ricciuto, che si pavoneggia e si distende svogliato, avviluppato nel suo ricco talare, fissa un foglio scritto che gli sta innanzi su di un leggío. La donna della prima cornice, sviscerata dal meravigliosissimo sguardo borinskiano, trascorrente su di

una fotografia che falsifica in parte l'originale; una giovinetta incantevole, certo una contadina (!), che indossa una lunga e rozza camicia (porta invece la veste simile a quella che indossano tutte le donne dei semicerchi), ed ha scalzi i piedi (che li abbia pure scalzi la donna, posta in sì fiero contrasto, è indifferente per il B.), intenta a pettinarsi con un pettine grossolano i bellissimi capelli biondi; l'altra, nella cornice su cui spicca il giovane e vanitosissimo ganimede, già innanzi negli anni, sontuosamente vestita, con rari capelli, tutta artificio, tutta smania di apparire, si osserva nello specchio, « als prüfe sie die aufgelegte Schminke » (!). Indovinate che della sua seconda vista il critico si giova, per scorgere il seguito dell'illustrazione del canto di Cacciaguida. Ai semplici d'un tempo opposti i corrotti (*Par.*, XV, 127). « Saria tenuta allor tal maraviglia, | Una Cianghella, un Lapo Salterello, | Qual or saria Cincinnato e Corniglia ». Entrano così questi tristi eroi fiorentini in contatto immediato cogli austeri eroi dei Vangeli antichi. E, come li vedeva Dante, con piena fedeltà storica, or li vede e li dipinge Michelangelo. È davvero un giurista il suo Lapo Salterello; lo riconoscete anche all'abito che indossa; e certo egli, scribacchiatore di pasquilli, attende ai suoi intrighi e maneggi politici. Il B. sa ch'egli legge un « giornale d'opposizione », con ironico cipiglio. Degna di lui Cianghella, sfacciata e impudica, che fa rimpiangere le umili e le oneste, tra cui era la compagna di Bellincion Berti, l'uomo « cinto | Di cuoio e d'osso », semplice costei in tutto, « veniva dallo specchio, | ...Senza

il viso dipinto », sobria come la donna fiorentina dei tempi migliori, « non avea catenella, non corona, | Non gonne contigiate, non cintura ! Che fosse a veder più che la persona ». La donna appunto ritratta dal creatore della volta sublime; e certamente ella farà beato e felice lo sposo, l'uomo buono, senza nessuna pretesa, un semplice Lapo o un Bindo!

Non vi aspettereste delirî maggiori. Ma ancora più sfrenato e demente corre il B. per i suoi campi; maggior arbitrio ancora si arrogherà nelle sue interpretazioni; maggior strazio recherà all'opera di Michelangelo, di cui indovina ogni mistero. E, coraggiosamente, perchè Dante s'abbia fedele in tutto il suo illustratore, farà dormenti i desti, morti i vivi, vivi i morti. La lunetta di « Roboam » ritrae, nell'uomo e nella donna, l'immagine della più profonda costernazione; il martirio dell'anima abbatte, sfinisce quei poveri corpi. A tanta sofferenza non si commuove il B., che acconcia i quadri nuovi allo spirito e alla lettera dell'arringa di Cacciaguida. Tra le memorie dell'avol di Dante era pur quella della donna « fortunata », rimasta nella sua Firenze, « certa | Della sua sepoltura », ne' tempi in cui « nulla | Era per Francia nel letto diserta ». Un'immagine fantastica di una donna, a cui capita appunto quella sventura, ed ha deserto il letto, nel seno un figlio che matura, e va col pensiero allo sposo perduto sui lidi di Francia, morto al seguito di Carlo di Valois, che Dante abborriva, il B. la ritrova nel semicerchio indicato. E bisogna che lavori di fantasia pur lui, per adattare il dipinto ai versi. Bisogna ch'egli veda nell'uomo curvo,

abbandonato sui ginocchi, che gli coprono il viso, non già l'uomo vinto dal dolore, non un dormente, ma un morto, il solo cadavere della gran volta; gli pendono i capelli al basso; gli penzola in giù il braccio destro. Sullo sfondo è un angelo che si rabbuia innanzi al corpo distrutto (1).

È decretata ormai l'invasione inesorabile del profano entro i dominî delle Sacre Scritture. Assai cammino percorsero gli antenati di Cristo; e si ritrovano qui confusi cogli antenati di Dante. Chi ancora scorgeva nella lunetta « Jacob-Joseph » San Giuseppe e la Vergine, non badava allo sguardo fiero e cupo del vecchio, che siede, raccolto in sè, oppresso d'angoscia, impossibile a identificarsi col Santo; e idealizzava la donna all'altro lato della cornice, giovane, paga del suo lusso e del grande sfarzo, seduta lì in attesa dello sposo che dovrà scendere a lei e le soddisferà le brame ingorde. Una figlia che, per il folle traviare, incute serio sgomento al padre. Bene li ravvisa il B.; e intende che sono fiorentini, e che li indicava Dante all'attenzione del suo fedelissimo interprete, desto e risorto al canto solenne di un Cacciaguida, vissuto in tempi invidiabili, quando « non faceva nascendo ancor paura | La figlia al padre; chè il tempo e la dote | Non fuggian quinci e quindi la misura ». Ma se v'è figura biblica, invasa dai terrori dei profeti d'Israele, essa è decisamente quella che Michelangelo raffigura nella persona

(1) E l'angelo o il putto che stende il braccio dietro il presunto Cacciaguida, e addita un segno lontano, che significherà costui? Non lo vede il B., o finge di non vederlo.

di questo vecchio, inabissato nel suo mondo, e straniero affatto alla donna, giovanissima, opposta all'altra discesa dell'arco, che il B. toglie al dolore per lanciarla al tripudio (1).

Anche il destino medesimo del poeta, quale era profetizzato dal nobil trisavolo, doveva specchiarsi in una breve pendice della volta. Sono tra le più enigmatiche le figure della lunetta « Achim - Eliud »; ma il B. vede ovunque con la chiarezza del sole; e scioglie in un volo gli enigmi. La donna, che vedete seduta, accanto a un desco bassissimo, stendere la mano su di un piatto, poggiato su quella piccola mensa, è una cuoca, e prepara il cibo per il bimbo, impaziente, che le è alle spalle. Quanto al vecchio, che vedete crucciato alla parte opposta della cornice, seduto e contorto, le braccia conserte al petto, egli è indubbiamente il padre del bimbo, a cui accorre il miserello, afferrandolo alle falde dell'abito. Ha come orrore della vivanda che sta cuocendo, « weil ihm der Duft in die Nase steigt » (!), e che sfamerà miseramente il figlio, a cui predice (*Par.*, XVII, 58): « Tu proverai sì come sa di sale | Lo pane altrui, e com'è duro calle | Lo scendere e il salir per l'altrui scale ». Abbiamo, se Dio vuole, un Dante, ritratto nella sua prima infanzia, pargoleggiante, invocante

(1) Vede il B. la donna in attesa di sorbire il vino che le mesce un putto nel calice. Sono due i putti che fanno ressa attorno alla donna; ma il quadro è oscuro, e nessuno indovina i loro atteggiamenti. Può quindi sbizzarrirsi a piacere la fantasia del critico. Strano che il B. non dica parola dell'uomo seduto dietro il vecchio e che ha in capo il berretto « dantesco ». Non torna qui a noi la figura del poeta, alquanto ringiovanita?

il cibo che tarda ad essergli somministrato; e il padre accanto a lui. La galleria è completa; che rimane per soddisfare la vostra curiosità? Ma ecco, che, con mossa rapida, il critico trasfonde in altra scena l'idillio dantesco; e trasmuta Dante nel piccolo Anselmo, il figlio di Ugolino, e il padre del poeta nel padre di Anselmo. Entro la torre della fame dolorano i misteri; l'uscio è chiuso; e Ugolino guarda in viso ai suoi, senza far motto: « Io non piangeva, sì dentro impietrai; | Piangevan elli, ed Anselmuccio mio | Disse: Tu guardi, sì, padre, che hai? ».

Scena di un dolore disperato dovrebb'essere cotesta; Michelangelo ha pur fatto figura di ogni placida immagine balenata alla fantasia del suo poeta; e il nuovo interprete, che si dispererebbe, vedendo vana la scienza de' suoi raffronti, e che trascura le scene de' triangoli, per correre più spedito, ad una di esse, si sofferma, per eccezione, sempre con la mente percossa dalle memorie e dai vaticini di Cacciaguida. La donna del triangolo « Salomone », che dà con le forbici in un panno disteso, seguìta in quel suo lavoro dal bimbo che ha a fianco, concreta e umanizza, nel suo concetto, la similitudine dantesca sul distendersi misero della nobiltà, di cui l'uomo va superbo (*Par.*, XVI, 1): « O poca nostra nobiltà di sangue | .....Ben se' tu manto, che tosto raccorce; | Sì che, se non s'appon di die in die, | Lo tempo va d'intorno con le force » (1). Un'altra similitudine, ch'è pur del canto di Cacciaguida, dovrebbe offrire sostegno e suggerire le figure dell'altra scena delle lunette della volta. E il critico, che non ha mai coscienza de' suoi spettacolosi vaneggiamenti, fissatosi nell'immagine (*Par.*, XVII, 1): « Qual venne a Climenè, per accertarsi | Di ciò ch'avea incontro a sè udito, | Quei ch'ancor fa i padri a' figli scarsi », batte con essa entro il semicerchio « Azor - Sadoch », e annunzia la sua nuovissima interpretazione. È un memento ai padri, suggerito dall'esempio di Fetonte. Quella fine sciagurata dovrebbe insegnare a non cedere sì presto alle folli preghiere (1). Una donna seduta, un bimbo che le è accanto e che adocchia la mano tesa della madre, eccovi la scena ovidiana. Fetonte che chiede impaziente, e batte il piede a terra, perchè la madre riveli il secreto — e Climene infastidita, in atto di allontanare il figliuolo capriccioso! Dal lato opposto, un uomo che medita in pieno raccoglimento, non sì oppresso d'angoscia come il pensoso Geremia. Immagine di Febo costui; e quello stringersi la barba, il

(1) Nell'articolo cit. de' *Propyläen* (p. 278) il B. pensa ad uno sbizzarrirsi dell'artista, con amaro e fiero sorriso: « Nur in dem intim

persönlichen Sinne solches höllischen Scherzes und keineswegs als steifleinene ' allegorische Interpretation ' habe ich mir erlaubt, auch auf die auffallende den Mantel beschneidende Frau in der Sixtina-Stichkappe hinzuweisen. Als Ausdruck jenes seltsamen Danteschen Vergleichs von der den Adel stutzenden Zeit lässt sich so etwas in der gallig humoristischen Phantasie des stolzen (auch adelsstolzen) Künstlers inmitten der kurialen Höflingswelt wohl denken ».

(1) Traduce il B. sconvenientemente il dantesco « fare scarsi » in « versagen » (« lehrt die Väter zu versagen »).

coprirsi la bocca coll'indice, l'atto caratteristico de' « Pensierosi » di Michelangelo, ha pur avuto da Dante suggerimento; ritrae il « mi posi il dito su dal mento al naso », « a ciò che il duca stesse attento » « *Inf.*, XXV, 45)!

Le tombe.

Svelati così i secreti della volta, con eguale prontezza e disinvoltura dovrà discendere nel cuore delle grandi creazioni marmoree di Michelangelo il critico fantastico e folle. Che può importare a costui la tragedia combattuta e sofferta dal titano, il fulmineo immaginare, per distruggere a grado a grado, la vita infusa ai suoi colossi e il tormento di questa vita? Non doveva frenarsi e placarsi l'esuberanza interiore, umiliarsi l'originalità inventiva, potentissima, impoverire lo studio profondo e continuo del corpo umano, piegandosi ai nuovi bisogni anche la tecnica, perchè al gettito veemente e spontaneo della creazione subentrasse il lavoro accorto e perseverante dell'illustratore delle scene e degli episodi danteschi? Nella « Commedia », nelle orazioni, nelle rime e nei trattati de' neoplatonici non era venuto docilmente a trasfondersi l'intero universo di Michelangelo?

Ma vedete, quando i papi gli ordinano le tombe, quali miracoli di sommissione al reale e al vero, viventi fuori di lui, egli compie; come plasma i suoi

morti e i suoi morituri! A quale altro imperativo poteva egli ubbidire, se non a quello gridato entro i vortici dell'anima sua; quale storia umana poteva egli riprodurre, se non quella, trasfigurata, libera dal tempo e dallo spazio, che entro sè medesimo vedeva svolgersi? Potranno imporre a lui, per gli atleti che plasma, altre membra, altra fisionomia di quelle balenate a lui entro il raggiare della sua idea? Là, tra i sepolcri e le tombe, operava, creava con la vita più intensa, la vita flagellata dal pensiero dell'eterna morte. Ivi aleggiava maestoso, altero e possente il suo Dio. Il mondo esterno cadeva; i fantasmi terreni si disfacevano e dissolvevano entro le ombre; indisturbate, negli alti silenzi, sorgevano le immagini, ingigantivano le figure. Miracolo come l'artista le trattenesse e fissasse, uscite così dalla natura comune, austeri eroi di una umanità rifatta, nei marmi rigidi che fremono dei fremiti e delle tempeste del titano, che li batte, e li piega, e li frange. Miracolo ancora, come attorno ad un eroe, tolto ai rumori del mondo, Michelangelo vedesse tutto un popolo d'altri eroi, e si torturasse per plasmarli tutti, e allargasse la sepoltura solenne a Panteon. Non sapeva concepire l'unità che nel complesso delle sue statue, raccolte all'ara sacra della morte. Una nota che vibrava in lui, subito destava altre mille note sopite, correnti alla grande sinfonia. Immaginatevi il doppio martirio dell'infelice, che lottava per dar forma concreta ai suoi fantasmi negli spazi limitati e circoscritti, e doveva ancor seguire l'arbitrio di chi gli ordina quelle sepolture e non rispetta i suoi « capricci ». Attorno alla

tomba di papa Giulio gli si consuma miseramente l'ultima parte della giovinezza. Muta e rimuta senza posa; idea un monumento colossale, che divide in tre piani: un trionfo del papa audace e fiero tra una tribù di atleti che l'ossequiano, i simboli delle sue vittorie, delle procelle sedate, della gloria che tramontò. Poi abbandona ad una ad una le sue figure, i simboli, le allegorie. Il suo grande « Memento mori » gli si converte in un memento alla fallacia d'ogni suo concepire, al frangersi d'ogni sua speranza. La gran tomba, ripresa, sa Iddio quante volte, tra spasimi e torture, è ridotta a misera rovina; e non sarà nemmeno più sua la statua del pontefice destinata a torreggiare su quella stirpe di eroi.

Un giudizio pure, questa tomba, che preludia al finale gigantesco della Sistina. E quante volte, dipingendo nel grande affresco i suoi gravi profeti, avrà pensato al Mosè, rimastogli per la sepoltura del papa; e riplasmata nella mente quella figura di duce e legislatore de' popoli, concretatasi via via nella pienezza del suo sentire. Anche gli araldi di Dio che scolpisce si oppongono, con fierezza, agli araldi della Chiesa; delle virtù cristiane non serbano più traccia (1); non riconoscono un culto; sentono la vicinanza del loro Fattore; e s'armano d'una serietà sgomentevole, non indovini a quale scopo, fuori come sono d'ogni contingenza e di

(1) « La résignation évangélique est si loin du cœur de Michel-Ange! Il ne comprend encore, il n'admet que la révolte et les représailles », E. QUINET, *Les révolutions d'Italie*, Paris, 1851, II, 233.

ogni pratica della vita. Fra l'una e l'altra ripresa della tomba del gran pontefice, Michelangelo avrà accolto l'idea della tomba del suo grande poeta, e schizzato nella mente il mausoleo più degno della memoria del sommo; certo colossale e gigantesco, una tacita assemblea di eroi austeri e pensosi, un ricco corteo di simboli e di allegorie. Possiamo figurarci che le statue di Rachele e di Lia, aggiunte al sepolcro del papa, si destinassero in origine al sepolcro di Dante. In verità non ne sappiamo nulla; siamo al buio di tutto; nessun disegno è rimasto; non una linea. Miracolo ancora che, nell'ottobre del 1519, l'artista, avvezzo a chiudere tutto in sè, manifestasse il proponimento di onorare Dante con l'opera sua. Ma si portò in cuore il secreto di quest'opera: v'inabissò le idee sorte, che nessuno, nemmeno il B., ha ritrovate.

Or del sepolcro al papa, dello spirito titano che l'animò un tempo, non è rimasto, stretto da pareti inadeguate, che il Mosè. Goethe, all'osservarlo, pensava ad un Panteon di altri giganti, simili al « terribilissimo principe »; l'alto concetto di Michelangelo non sarebbe stato così miseramente tradito. Si è pur esagerata la terribilità di quel duce e legislatore di popoli; e si immaginò che, rimosso costui dalla sua posa, alzatosi, avrebbe atterrito, urlato, sbranato come leone. Ma la forza erculea di quel colosso è pur domata, vinta dal pensiero. Molti ricordano il Mosè dantesco, come prima immagine del Mosè michelangiolesco; e sanno come doveva imporsi il « legista », esecutore de' comandi dell'Altissimo, « de' Serafin colui che più s'india » (*Par.*,

IV, 28), tocco più d'ogni altro profondamente della condizione divina, in possesso delle verità più eccelse che pioveranno ai popoli mercè sua. Altri si affissano nella barba maestosa, entro cui s'affonda la mano del gigante; e rivedono il Catone dantesco, il « veglio solo », dinanzi a cui flettono le ginocchia del poeta; ritrovano la barba lunga, « di pel bianco mista », il muover delle « oneste piume » (1). Distinguete, se vi piace, l'intreccio o il solco delle immagini dantesche entro la mente dell'artista; della verità, a cui ambite, non verrà a voi giammai più di un pallido e forse inutile riflesso. Certo non si atteggia alla ribellione, alla minaccia furente l'eroe di Michelangelo; e non gli stridono in cuore le tempeste. Appaiono sedati i tumulti, spente le ardenze maggiori. Mosè medita gli alti consigli del cielo che accolse. Vicino ancora al suo Dio, da Dio trascelto per il messaggio severo, le leggi e gli editti eterni ai popoli, raccoglie in sè il pensiero, tutte le energie dell'anima, con un'aria triste, per i guai che verranno. Titano gagliardissimo, nato per essere duce, reggitore e dominatore.

C'era bisogno di fare di « quel duca » un interprete fedelissimo delle idee platoniche, di immergerlo nella

(1) Se ben ricordo fu lo SCARTAZZINI tra i primi a fantasticare della somiglianza fra il Catone di Dante e il Mosè di Michelangelo, nella « Beilage zur Münch. Allgemeinen Zeitung », N. 97, 8 apr. 1893; e lo seguì poi il Kraus. — « Al Mosè di Michelangelo i primi colpi furon dati dallo scalpello dell'Alighieri nelle sue figure più maestose », così I. DEL LUNGO, *Leonardo scrittore* (*Leonardo da Vinci*. Conferenze fiorentine, Milano, 1910, p. 261).

contemplazione più profonda, perchè sorbisse, stilla a stilla, le alte dottrine de' discorsi Camaldolensi, e venisse così a raffigurare come il congiungimento degli ideali impostisi ai platonici dell'uomo attivo e del contemplativo? Supporre che dallo studio delle carte di un Landino venisse la spinta decisiva a plasmare quell'eroe, così possente e fiero, che trasmette agli uomini le sacre tavole affidategli da Dio? Ma il critico, sempre guardingo e dubbioso quando altri accenna all'ispirazione dantesca in Michelangelo, impugna ancora una volta i « Discorsi » sottili, indugiandosi a spiegare la genesi delle due figure allegoriche, aggiunte alla tomba, le uniche rimaste del gran complesso delle figure ideate. Certo debbono simboleggiare la doppia vita, quella attiva e la contemplativa, e rendono certo le immagini di Lia e di Rachele, che Dante ritrasse — tutti, dal Condivi innanzi, si accordarono nel ritrovarle in Dante —. Ma sono pur frutto, pensa il B., di un lungo e attento e sottilissimo studio delle teorie allegoriche sulla doppia vita esposte dai platonici; non le intendi, se non sei penetrato tu stesso di tutta la sublimità e finezza di quella dottrina, e non ti riconduci alla sapienza divina, operante dietro l'esemplare divino. « Ciò che non muore e ciò che può morire, Non è se non splendor di quella idea | Che partorisce, amando, il nostro Sire » (*Par.*, XIII, 52). Quale fortuna per i dottori novelli trovare Dante in accordo sì intimo col loro grande maestro antico, e avere Michelangelo stesso tra gl'interpreti loro più fidi e intelligenti! Or Michelangelo concede solo a Lia, l'immagine della vita attiva, lo

specchio, che Dante sembra volesse porre sempre innanzi a Rachele, « vaga » com'era « de' suoi begli occhi veder ». A Rachele, che si assorbe nella contemplazione, sempre attratta da Dio, sempre rivolta a Dio, il « miraglio » veramente era superfluo. Lo sguardo sollevato al cielo indica, nel concetto dell'artista, la virtù suprema e continua di quella vita. E Dante, similmente, non ad altro specchio pensava, ideando Rachele, che a quello degli occhi; lì dentro doveva pur piovere tutta la luce (1).

(1) Non so chi possa acquetarsi all'interpretazione borinskiana dei versi danteschi e delle figure simboliche michelangiolesche. Il THODE (*Michelangelo...*, I, 224 sg.), avvezzo a trarre una risultante dal complesso delle congetture altrui, aguzza una volta gli occhi, e scopre che la Lia di Michelangelo non ha nemmeno uno specchio, ma un oggetto più adatto al suo « adornarsi con le mani », e propriamente un diadema. « In diesem richtigen, tieferen Sinne Dante verstehend, hat Michelangelo seine Charakteristik des aktiven und kontemplativen Lebens gewonnen. Man bewundere seine Kunst! ». — Il B. ci risparmia le sue elucubrazioni sui *Prigioni*, « die an die Materie gefesselten », per i quali non ha che un rapidissimo cenno, toccando delle figure dei « Fiumi » ideati per i sarcofagi di San Lorenzo (p. 131). Dovrebbero contrapporsi ai geni alati, posti fra il « Cielo » e la « Terra », in uno schizzo della tomba di papa Giulio, simboleggianti il rapimento all'alto dell'anima. Il THODE (I, 182 sgg.) ritiene non giovino ad altro che a raffigurare le allegorie dei trionfi delle virtù sui vizi. « Die Viktorien sind Tugenden ». E Michelangelo sarebbe tornato all'idea de' trionfi antichi: « also wird der bereits am Grabmal Sixtus' IV. geschlossene Bund zwischen den Tugenden und Künsten in neuer und eigenthümlicher Weise gestaltet... Wir haben nichts Anderes vor Augen, als ein Denkmal mit der Darstellung von Tugenden und Lastern, Künsten und Wissenschaften ». — Trovava il TAINE (*Voyage en Italie*, cap. *La peinture florentine*) la figura di un Prigione incompiuta

* * *

Quando architetta l'ultima grande tomba, e immagina l'ultimo corteo de' colossi, che assistono pensosi ai trionfi della Morte, della Fortuna e del Tempo, assottigliandolo via via, spopolando il tempio solenne, riducendosi alla scultura di pochi gruppi, incompleti e monchi e franti, le ombre cupe oscurano il pensiero dell'artista. E il martirio dell'anima cresce, impaurita, affranta, di fronte all'arcano immenso dell'universo e del vano prodursi e consumarsi delle esistenze umane. Bisognava ideare ormai, in quella ressa di ombre, con le trafitture più aspre al cuore, i simboli maggiori e più vitali al dominio assoluto della morte, plasmare figure che sapessero e sentissero il tormento più aspro del dubbio e del grave mistero. E Michelangelo offre come una sintesi dell'opera sua, e l'impregna della maggior tristezza e del dolor maggiore. La realtà è sempre il suo ideale eroico, che si solleva e precipita, che anela alla pienezza suprema della vita, corrente senza pietà, ai lidi di morte. Non si dà per vinto; non ha pace e non la cerca; non conosce rassegna-

su di una delle tombe di San Lorenzo: « la tête à peine dégrossie... les bras roidis, le corps tordu, soulève toute son épaule avec un geste formidable. Je vois là toutes les figures de Dante, Ugolin rongeant le crâne de son ennemi, les damnés qui sortent à demi de leur sépulture de braise; mais ceux-ci ne sont point des maudits, ce sont de grandes âmes blessées qui s'indignent justement contre la servitude ».

zione. Il Dio dei fremiti e delle tempeste, che non commisera e non perdona, è sempre il suo Dio. Il dolorare cupo, senza pianto, senza elegia, senza lamento e senza sfogo, è il suo destino, il destino di cui partecipano tutte le sue creature.

Nella prima foga inventiva, il disegno delle tombe in San Lorenzo riusciva complicatissimo; ed era un mescolare di tutte le forme, di tutti i mondi, un sovrapporsi di immagini pagane alle immagini cristiane; la fusione armonica degli elementi più disparati appena era raggiungibile; nemmeno potè raggiungersi con l'eliminazione, vasta e crudele, impostasi all'artista; certo squilibrio rimane. Dal centro delle tombe dei due Medici si distaccano, chiusi nell'eremo proprio, i simboli di Cristo e della Chiesa. Quando entri, e guardi nel sacro recinto, il gelo ti coglie; e ti sgomenta il vuoto che ha pur lasciato l'aleggiare con energia sì indomita di tanto spirito, vissuto in tanta e sì profonda intimità con la morte. Decisamente, il titano è chino innanzi ad una divinità fatale, che atterra inesorabile, e consuma e frange; e non lo preoccupa il Dio che conforta, che solleva, redime e trasfigura. Riconosce il potere della dea Fortuna, « colei che è tanto posta in croce »; sa com'è « ministra » e « duce » « agli splendor mondani », e come non abbiano tregua le sue « permutazioni ». E immagina una vendetta triste di quel rapido disparire dalla terra de' suoi possenti: « El Dì e la Notte parlano e dicono: noi abiamo col nostro veloce corso condocto alla morte el duca Giuliano; è ben giusto che e' ne facci vendetta come fa. E la vendetta

è questa: che avendo noi morto lui, lui così morto à tolta la luce a noi e cogli occhi chiusi à serrato e' nostri, che non risplendono più sopra la terra ».

Siccome qui, attorno ai sarcofaghi di San Lorenzo, appare consumata da Michelangelo tanta sostanza di pensiero, e in nessun'altra parte è tanta gravità e sì cupo e intenso raccoglimento, gl'interpreti più valenti, per convenientemente spiegarle queste tombe enigmatiche, hanno tessuto una grande storia delle idee; e trascinarono Platone e i Platonici entro il mondo più romito e funebre dell'artista; credettero che Michelangelo, astrologo dell'eterno, dalla sua sfera eccelsa volesse annunciare agli stati e ai popoli, scossi, e in rovina, come prima fonte della giustizia, la legge morale, unica e immutabile, che regge i destini degli uomini, segna ai pianeti l'orbita loro, determina l'ordine e la successione del tempo, il giro del giorno, il procedere nel cosmo della natura e dello spirito; ritrovarono, luminosamente espressa, la dottrina dei discorsi socratici di Lorenzo e di Giuliano, esposta dal Landino. Ma poi vi fu chi vide primeggiare il Savonarola su Platone, infuso lo spirito dei sermoni e dei quaresimali del frate austero. Altri pensarono che la prima fonte di quel prodigio dell'arte plastica risalisse al « Te Deum » e alle laudi spirituali, e che vi s'aggiungesse una fonte minore determinata dalla « Commedia » dantesca, visibile sopratutto nei particolari delle tombe (1).

(1) Quest'ultima fantasia di H. BROCKHAUS (*Michelangelo und die Medici-Kapelle*, Leipzig, 1909) ci occuperà più innanzi. Un vago accenno alla concezione dantesca di Michelangelo è nell'opera di F. BURGER, *Geschichte des Florentinischen Grabmals...*, p. 374: « Wie Dante... in der Divina Commedia ein dichterisches, so hat Michelangelo in den Mediceergrabdenkmälern ein bildnerisches Gleichnis auf das menschliche Leben in Marmor erstehen lassen wollen ».

Solo e in disparte segue lo svolgersi e il concretarsi dell'opera creativa michelangiolesca il B.; e divaga sulla filosofia medicea imbevuta dal pensiero di Marsilio Ficino; accenna alla preeminenza accordata alla vita attiva sulla contemplativa; e offre un lungo esame dell'« Altercazione » di Lorenzo, animata dallo spirito medesimo che è nei discorsi Camaldolensi. Pure il Magnifico tende a sollevare la sfera della volontà su quella dell'intelletto; l'ideale suo s'accorda con l'ideale di Dante. Ercole e Paolo sono gli eroi preferiti del mondo antico e del mondo cristiano. Inneggia con Dante all'amore che « tutto infiamma » ed apre le porte del Paradiso, la patria celeste, destinata come ultimo termine all'anima errante nella selva terrestre, « ch'esula in questa selva oscura e negra ». I « Capitoli » di Lorenzo, come i « Discorsi » del Landino avrebbero accesa la mente di Michelangelo, quando ideava i primi schizzi delle tombe, risolti via via e semplificati nell'opera frammentaria rimastaci, le due tombe dei duchi, ideate un tempo come fiancheggianti la grande e doppia tomba dei Medici antichi, l'incarnazione dei due tipi ideali dei « Discorsi »: il « vero attivo », l'« Allegro »; e il « vero contemplativo », il « Pensieroso » — azione e contemplazione, le due ali che risollevano l'anima al cielo, la sua prima dimora.

A questo sollevamento spirituale dalla terra al cielo, dall'umano al divino, tendono gli eroi trascelti; e doveva esprimersi nell'opposizione delle figure giacenti al basso, avvinte alla materia, ai geni, liberi dai lacci terreni, che additano l'Eterno. Ad un mondo platonico inferiore doveva contrapporsi il mondo platonico delle alte sfere. Dovrebbero illuminarci gli schizzi rimasti, non tutti, pur troppo. di fattura michelangiolesca. Un nuovo significato è estorto ai « fiumi », che non accennano punto alla dominazione terrena a cui gli eroi sono sottratti, e non s'identificano con le divinità fluviali, che muovon lamento agli estinti, e meno ancora rappresentano veri fiumi: il Tebro e l'Arno, indicati nei versi di Gandolfo a Michelangelo. Una concezione analoga a questi « geni caduti », simboli del tempo scorrente, il B. la vede nei rilievi dello zoccolo dei sarcofaghi abbozzati nel disegno di Monaco. Ma qui nessuno ritrova la mano di Michelangelo; e nessuno può dirci che veramente servisse di preludio al disegno definitivo delle tombe. Il B., tuttavia, non dà un crollo alle sue risolutissime credenze, e intitola, audacemente, il noto schizzo riprodotto dallo Springer (nella 2ª edizione dell'opera sua « Raffael und Michelangelo »): Bassorilievi alle tombe medicee, suggeriti da Dante! E si ritorna con essi alle solite meravigliosissime dichiarazioni esegetiche, ai soliti confronti, ai deliri, spacciati come scienza infallibile.

Deve intuire il B. quanto l'abbozzo cela nelle linee scarse, tronche, e, all'occhio mio almeno, incerte ancora, indicate appena, misteriose, confuse e in gran

parte indecifrabili. Discerne adunque sullo sfondo dei due rilievi un albero, verosimilmente un pino. Spiegata la natura dell'albero, risulterà chiara anche la natura delle figure che attorno vi stanno, e avremo ancora luce sulla concezione complessiva delle tombe. Dal Paradiso terrestre della volta è qui disceso il tronco, il « legno » dantesco (*Purg.*, XXIV, 116), « che fu morso da Eva; | E questa pianta si levò da esso », l'albero della vita, il simbolo della caduta nel peccato. E Michelangelo, con la scorta del suo poeta, trasceglie appunto le immagini più atte per raffigurare il contrasto platonico, espresso nel « Fedro », dell'anima che trascina al basso, e dell'anima che si solleva all'alto: la cupidigia e l'amore. Dante gli indica la forma che dovrà avere la pianta simbolica in entrambi i rilievi (*Purg.*, XXII, 133): « Come abete in alto si digrada | Di ramo in ramo, così quello in giuso, | Cred'io perchè persona su non vada.». Dante gli suggerisce la figura principale del primo rilievo, ombreggiata dall'albero della vita; e sarà il cantore dell'amore, primo a poetare nel dolce stile, e dalle cui labbra pendono le donne intorno. Ritrovate Bonagiunta (*Purg.*, XXIV, 49), « colui che fuore | Trasse le nuove rime, cominciando: | Donne ch'avete intelletto d'amore » (1). Per il secondo rilievo occorrevano le immagini delle brame ingorde, che fanno in

(1) Si compiace il B. della sua fantastica visione; e ragiona: « Es wirkt wie ein Diagramm des eigenen Liebesbestrebens in Dichtung und Dantestudium ».

giù gravare l'anima; pur queste deve cercarle l'artista nella sua gran Bibbia poetica. Seguita il canto di Bonagiunta, e s'arresta al pomo, il « grande arbore », « che tanti prieghi e lagrime rifiuta », colpito dalla visione del poeta: « Vidi gente sott'esso alzar le mani, | E gridar non so che verso le fronde, | Quasi bramosi fantolini e vani, | Che pregano, e il pregato non risponde; | Ma per fare esser ben la voglia acuta, | Tien alto lor disio e nol nasconde ». A chi oltre passa, mormorasi tra le frasche i ricordi de' peccati della gola, fatali: « Ricordivi... de' maledetti | Nei nuvoli formati... | E degli Ebrei ch'al ber si mostrar molli, | Per che no i volle Gedeon compagni, | Quando ver Madian discese i colli ». E Michelangelo, che s'acqueta al verso di Dante, e rifiuta una volta ancora il testo delle Sacre Scritture, da cui quel verso deriva, abbozza i suoi golosi, che stendono le mani all'albero, invano, e v'aggiunge un peccatore, piegato alle acque d'un ruscello, spintovi dall'avida sete! (1).

L'intemperanza del sapere induce il critico a rovesciare nel cuore della concezione michelangiolesca tutta la cosmologia de' Platonici, e le idee del tempo, che sommerge nel Tartaro le onde sue scorrenti. La materia

(1) Non possiamo scordare i tronchi d'alberi simbolici che appaiono nelle medaglie del Rinascimento (Si veda quella di Niccolò Fiorentino, ricordato da J. B. SUPINO, *Il Medagliere Mediceo...*, Firenze, 1899; qui pure, p. 193, ritrovi una medaglia a Giuliano de' Medici, del 1513, con due donne, simboleggianti la Virtù e la Fortuna, che si stringono la destra).

va alla gran fiumana che l'aspetta; lo spirito, forte della sua attività pratica e contemplativa, ascende alle regioni del cielo. Non sappiamo se il creatore delle tombe amasse figurare così i destini dell'anima umana; e opponesse veramente la sua terra al suo cielo: il consumarsi della gloria e della fama terrena che si trascina il tempo nell'avvicendarsi del giorno e della notte, al durare dello spirito alla luce inconsumabile, caduta e disciolta la fascia corporea. Lo studio dei grandi simboli e delle allegorie delle tombe, maturati, evoluti via via negli schizzi dubbiosi che ci rimangono, offre anche ai più esperti difficoltà insormontabili. Con ricordi vaghissimi ai suoi primi ed anche ai suoi ultimi abbozzi, Michelangelo passava d'abitudine alla creazione definitiva. Davvero ci occorrerà la teoria astrologica del « Timeo », quella di Pico e dell'accademia fiorentina, la fisiologia e cosmologia del Ficino, la mitologia erudita e popolare, passata alle credenze e superstizioni dei contemporanei dell'artista, per spiegare le figure simboliche aggiunte agli eroi della vita attiva e della vita contemplativa? Dovremo realmente avvertire le secrete corrispondenze fra terra e cielo, notte e giorno, ombra e luce nell'ultima opera scultorea di Michelangelo? Ma la Notte, quest'« ombra del morir », « per cui si ferma | Ogni miseria a l'alma », « al cor nemica, | Ultimo degli afflitti e buon rimedio », ha pure in sè la sua intima luce, « l'immaginata luce del suo primo fattor », ed un'intimissima vita — « il vulgo volle | Notte chiamar quel sol che non comprende » —. Di nuovo il B.

ritrova Dante attivo alla concezione dei simboli maggiori delle tombe. Il giudizio del Varchi, a cui i quattro marmi michelangioleschi sembrava esprimessero i più alti concetti del poeta, e convenirsi agli eroi onorati dalle tombe « non solo un Emisperio, ma tutto 'l Mondo », conformemente a quanto Dante stesso aveva osservato « in più luoghi e spezialmente nel 1° canto del « Paradiso » (43): « Fatto avea di là mane e di qua sera | Tal foce quasi, e tutto era là bianco | Quello emisperio, e l'altra parte nera » — è una divagazione misera e priva di senno. Di ben altro acume dispone il critico novello; egli torna a quel canto del « Purgatorio », che offerse a Michelangelo le immagini presunte dei due bassorilievi, ove raffiguravasi il contrastare dell'anima tra l'amore e la cupidigia; e riflette che l'ombra di Stazio scortava Dante per quella cornice del monte di espiazione, e che necessariamente l'ombra medesima doveva colpire Michelangelo, lettore sì attento del poema. Or Stazio scioglieva nel 1° canto della « Tebaide » un inno alla « Notte », che il Boccaccio riferiva nell'articolo « Notte » della sua opera mitologica; e doveva pur leggerlo Michelangelo; doveva ispirarsi ai versi voltati nel suo idioma fiorentino: « Notte che abbracci tutte le fatiche | Del cielo e della terra ed oltre mandi | L'ardenti stelle con trascorrer lungo, | Cercando riparar l'animo fiero, | Mentre Titano agli animali infermi | Vicino infonde i parti suoi veloci... ». Stenti ad avvertire che all'inno risponda la creazione dell'artista; e dubiti che Michelangelo avesse famigliare il libro boccaccesco, tradotto nel suo volgare

solo verso il 1547 (1), ch'egli l'interrogasse, anche per dare espressione conveniente al concetto della fama — « la fama tiene gli epitafi a giacere — non va innanzi nè indietro, perchè son morti, e il loro operare è fermo » —; e che insomma da quel libro di letteratura fiorentina, che il B. chiama « fondamentale », derivasse alle tombe in San Lorenzo una fisionomia particolare.

Questa Notte, vestita d'ogni grazia, uscita dal bacio più fervido di Dio, stenta a inabissarsi nel sonno, schiva com'è d'ogni languore; e non è senza un profondo significato ch'essa rimanga col Giorno a guardia della figura del duca « attivo ». La scolpisce, la plasma, l'adorna d'ogni altera bellezza Michelangelo; e il grande cuore gli trema d'affetto. È madre pure a lui questa dominatrice delle ombre; e raccoglie l'uomo nel « dolce tempo », « benchè nero », all'opera sua più intensa; « con pace ogn'opra sempr'al fin assalta », « le notti più ch'e' dì son sante »; beato ancora si chiama il grand'uomo infelice, nato al « tempo bruno », poter « far giorno chiar mia oscura notte al sole ». Contrasta alla notte il giorno, che grava sulle tombe, con maggior peso delle membra atletiche, e maggior carico di pensieri, di crucci e di affanni. Il giorno chiaro, offeso dal sole, ha in cuore più ombre della notte imbrunita; e pare aneli invano a quella luce intellettuale

(1) Non riflette punto il B. che il volgarizzamento della *Genealogia degli Dei* boccaccesca, compiuto dal Betussi, e più volte (pp. 36, 150) ritenuto noto a Michelangelo, è certo posteriore alla concezione delle ombe medicee! Vedi anche G. ZONTA, *Note betussiane*, nel « Giornale storico della letteratura italiana », LII, 334.

d'amore che godeva la compagna sua nel suo tacito raccoglimento (1).

Stanno a custodia del « Pensieroso » l'Aurora e il Crepuscolo, il nascere del giorno e il suo morire. L'Aurora si piega gemente e triste, conscia dei guai che verranno, movendosi al sole, fuori della notte che ancora la custodiva, e priva della serenità e della giovanile freschezza della notte medesima — « sich selbst und banger Ahnung überlassen, | Des Menschenlebens schwere Bürde trägt », come diceva Goethe. Certo è preferibile il sonno a questo destarsi all'angoscia e al pianto. Poter chiudere l'occhio ancora, fuggire la luce dubbiosa, raggomitolarsi tra l'ombre, e, nei profondi silenzi, non sapere del mondo e della vita! Quel suo atteggiamento di fastidio e di dolore rifletterà un pensiero originale di Michelangelo; l'avranno suggerito i filosofi, i poeti, gli uomini di scienza e di lettere, a cui lo sdegnoso artista s'inchinava? Eccovi all'opera ancora il nostro critico, che rimescola tra le carte, e trova le corrispondenze intime tra l'Aurora e il Crepuscolo delle tombe e le concezioni astrologiche diffuse nella cerchia fiorentina; e ricorda il raggiar d'amore della stella di Venere, sorta fuori dell'orizzonte, un po' innanzi all'alba, e il congiungersi di Mercurio e

(1) Non bisogna immaginare in lui le ribellioni del Capaneo dantesco, come fa A. OBERDORFER, nel saggio, *Michelangelo*, p. 108: « tutto è pervaso dallo spirito dell'eroe dantesco questo 'Grande, che giace dispettoso e torto' e che veramente non pare curi la sua pena, sì che quasi aspettiamo sentire dalle sue labbra la bestemmia superba: 'non ne potrebbe aver vendetta allegra!' ».

di Venere, l'astro della sera e l'astro del mattino. Eccovi Dante, che trasmette al suo interprete geniale questa concezione dell'astro d'amore, che saluta l'apparire di Matelda (*Purg.*, XXVII, 94): « Nell'ora, credo, che dell'oriente | Prima raggiò nel monte Citerea, | Che di foco d'amor par sempre ardente ». Il gemito che trae l'Aurora non può significare lamento per il disparire del duca — ai grossolani giudizi dei critici chi mai s'acqueta? — pensate ch'essa è figlia di Pallade, e che, congiunta a Titone, perde il privilegio dell'eterna freschezza e gioventù, e soggiace al fluire inesorabile del tempo, come pur indicava il poeta delle « Metamorfosi ». Isterilita così, senza speranza di generar figli, piange e geme. E deve esserle accanto, afflosciato e stanco, il Crepuscolo, la stella avanzata del giorno morente. Come simboleggiare meglio l'unione vana, nell'ora perduta per la terra, ponendo gli amanti fatali a guardia dell'eroe della vana contemplazione, il « pensieroso » Lorenzo!

Benchè Dante non ponga ombra di lamento sulle labbra della sua Aurora, egli ha pur suggerito a Michelangelo la simbolica figura (*Purg.*, IX, 1): « La concubina di Titone antico | Già s'imbiancava al balco d'oriente, | Fuor delle braccia del suo dolce amico ». E non v'è particolare della concezione dantesca che l'artista trascuri; pone in capo alla donna, uscita dall'amplesso del veglio, l'ornamento indicato dal poeta: « Di gemme la sua fronte era lucente, | Poste in figura del freddo animale, | Che con la coda percuote la gente ». In verità, nulla di simile, e nulla di lucente,

nessuna corona di gemme osservi nel drappo che si avvolge sul capo dell'Aurora marmorea michelangiolesca; ma il B. non si ricrede; il suo sguardo non l'inganna, e manifesta a lui quello che rimarrà occulto a noi, cortissimi di vista e d'intelletto. L'artista piega adunque la coda del freddo Scorpione, per due giri, attento anche alla spiegazione de' versi danteschi offerta dal Landino, sì che « la configurazione di questo animale occupi lo spazio di due segni e con le sue branchie venghi a fare il segno della Libra ». Non divagherà egli ancora sull'Aurora e lo Scorpione nel secondo de' « Dialoghi » famosi del Giannotti?

Di altre osservazioni sulla igiene e la dietetica dello spirito, determinata dal succedersi delle ore giornaliere e le funzioni della notte e del giorno nel *De Vita* del Ficino, noto sicuramente a Michelangelo, dobbiamo far grazia, per soffermarci ancora al significato attribuito dal nostro esegeta alle maschere, i visacci apposti alle tombe. Come rinforzo all'arte, quanti altri le ideavano, sogghignanti, nelle forme e negli atteggiamenti più strani! Non si sbizzarriva Michelangelo; fuggiva l'umore, ogni manifestazione del riso, lui che aveva tanto pianto in cuore. Le maschere non erano trastullo per lui, come l'erano per Donatello, per il Verrocchio e per Leonardo; rispondevano al bisogno di dar espressione al pauroso, al misterioso e raccapricciante, a quelle forze diaboliche e infernali, che vedeva attive nella natura e nella vita. Anche in questo doveva soccorrerlo il suo poeta, che abbracciava tutto l'orbe, e dava fondo all'universo. V'obbliga il B. a considerare

l'apparir delle Furie, e il gridare, l'invocar Medusa allor che Dante sta per tragittare alla città di Dite: « Venga Medusa, sì 'l farem di smalto » (*Inf.*, IX, 52). Il pericolo era grave; e fu ventura che Virgilio obbligasse il suo protetto a volgersi indietro ed a coprirsi il viso per impedirgli la vista del Gorgone. Dante esce allora nella perorazione famosa, che Michelangelo s'appropria: « O voi ch'avete gl'intelletti sani, | Mirate la dottrina che s'asconde | Sotto il velame degli versi strani ». Pur lui l'artista occulta i profondi significati sotto il fregio di Gorgone (!), che distende le sue teste, « simili a versi che si susseguono » (!), sul sepolcro mediceo, e segna il distacco tra la parte inferiore e quella superiore. Altre maschere si allineano ai due lati dei vasi delle nicchie cieche; e queste maschere traggono in bocca il dantesco « velame » (!). Riterrete « sano » l'« intelletto » di chi spaccia per verità tali follie? Vi meravigliate che ancor si rassegni a derivare dalla tradizione antica l'elmo, colla figura del cinghiale, che copre il capo del « Pensieroso », la maschera alata che fregia il petto del duca « attivo », e qualche fantasia analoga negli schizzi. Dalle tragiche maschere antiche rileverebbe similmente la maschera posta al lato della Notte; ma a Dante dovette ricorrere l'artista quando raffigurò quel viso che allarga la bocca e stringe i denti; e pensò alla mossa oscena, al digrignar de' denti dei demoni di Malebolge (*Inf.*, XXI, 137): « avea ciascun la lingua stretta | Coi denti verso lor duca per cenno ». Mosse, atti di scherno e di vituperio, che riappaiono, cogli inevitabili suggerimenti danteschi, negli abbozzi sparsi, particolarmente accen-

nessuna corona di gemme osservi nel drappo che si avvolge sul capo dell'Aurora marmorea michelangiolesca; ma il B. non si ricrede; il suo sguardo non l'inganna, e manifesta a lui quello che rimarrà occulto a noi, cortissimi di vista e d'intelletto. L'artista piega adunque la coda del freddo Scorpione, per due giri, attento anche alla spiegazione de' versi danteschi offerta dal Landino, sì che « la configurazione di questo animale occupi lo spazio di due segni e con le sue branchie venghi a fare il segno della Libra ». Non divagherà egli ancora sull'Aurora e lo Scorpione nel secondo de' « Dialoghi » famosi del Giannotti?

Di altre osservazioni sulla igiene e la dietetica dello spirito, determinata dal succedersi delle ore giornaliere e le funzioni della notte e del giorno nel *De Vita* del Ficino, noto sicuramente a Michelangelo, dobbiamo far grazia, per soffermarci ancora al significato attribuito dal nostro esegeta alle maschere, i visacci apposti alle tombe. Come rinforzo all'arte, quanti altri le ideavano, sogghignanti, nelle forme e negli atteggiamenti più strani! Non si sbizzarriva Michelangelo; fuggiva l'umore, ogni manifestazione del riso, lui che aveva tanto pianto in cuore. Le maschere non erano trastullo per lui, come l'erano per Donatello, per il Verrocchio e per Leonardo; rispondevano al bisogno di dar espressione al pauroso, al misterioso e raccapricciante, a quelle forze diaboliche e infernali, che vedeva attive nella natura e nella vita. Anche in questo doveva soccorrerlo il suo poeta, che abbracciava tutto l'orbe, e dava fondo all'universo. V'obbliga il B. a considerare

l'apparir delle Furie, e il gridare, l'invocar Medusa allor che Dante sta per tragittare alla città di Dite: « Venga Medusa, sì 'l farem di smalto » (*Inf.*, IX, 52). Il pericolo era grave; e fu ventura che Virgilio obbligasse il suo protetto a volgersi indietro ed a coprirsi il viso per impedirgli la vista del Gorgone. Dante esce allora nella perorazione famosa, che Michelangelo s'appropria: « O voi ch'avete gl'intelletti sani, | Mirate la dottrina che s'asconde | Sotto il velame degli versi strani ». Pur lui l'artista occulta i profondi significati sotto il fregio di Gorgone (!), che distende le sue teste, « simili a versi che si susseguono » (!), sul sepolcro mediceo, e segna il distacco tra la parte inferiore e quella superiore. Altre maschere si allineano ai due lati dei vasi delle nicchie cieche; e queste maschere traggono in bocca il dantesco « velame » (!). Riterrete « sano » l'« intelletto » di chi spaccia per verità tali follie? Vi meravigliate che ancor si rassegni a derivare dalla tradizione antica l'elmo, colla figura del cinghiale, che copre il capo del « Pensieroso », la maschera alata che fregia il petto del duca « attivo », e qualche fantasia analoga negli schizzi. Dalle tragiche maschere antiche rileverebbe similmente la maschera posta al lato della Notte; ma a Dante dovette ricorrere l'artista quando raffigurò quel viso che allarga la bocca e stringe i denti; e pensò alla mossa oscena, al digrignar de' denti dei demoni di Malebolge (*Inf.*, XXI, 137): « avea ciascun la lingua stretta | Coi denti verso lor duca per cenno ». Mosse, atti di scherno e di vituperio, che riappaiono, cogli inevitabili suggerimenti danteschi, negli abbozzi sparsi, particolarmente accen-

tuati in uno dei quattro visacci diabolici di uno schizzo del Museo Britannico (Frey, N° 31), che dall'immonda bocca spinge in fuori la lingua, e sbarra gli occhi mostruosi e scemi (1).

(1) Le fantasie di un critico, di sconfinata erudizione, come realmente ci appare il B., non sempre irritano; ci istruiscono ancora nei più dei casi; stimolano il nostro pensiero; ci animano ad un esame attento delle opere, giudicate troppe volte alla superficie; ma la manìa degli influssi danteschi nello studio di Michelangelo è pur divenuta contagiosa, e minaccia fare strage d'ogni buon senso. Nè ritengo sia il BROCKHAUS l'ultimo critico della gran scuola germanica, che faccia della *Commedia* una palestra di esercizi per i propri studi esegetici. Nel volume *Michelangelo und die Medici-Kapelle* cit., onorato di una seconda edizione (lo raccomanda con elogi superflui e inconsiderati L. TESTI, nell' « Archivio storico italiano », serie V, vol. XLIV, pp. 337 sgg.), non si vedono che simboli e allegorie dantesche nei particolari decorativi della cappella; e risulterebbe che Cosimo de' Medici ingiungesse in persona a' suoi artisti di trasfondere nel sacro recinto il poema di Dante, inteso secondo il commento del Landino. Quando Dante tace, l'ispirazione, tutta religiosa, giunge dagli inni e cantici della Chiesa, dai Salmi, dalla Messa funebre, dalle prediche del Savonarola. Si tagliuzzano scene del *Paradiso*, per applicarle agli altari, alle pile sacre e ai candelabri. Ovunque, nella cappella, respirasi una « paradisische Stimmung ». Ritrovi l' « adamante che lo sol » ferisce (*Par.*, II, 33) nel grande diamante che copre il sarcofago, su cui corrono e s'intrecciano fronde luminose, quelle stesse « onde s'infronda tutto l'orto | dell'Ortolano Eterno », simbolo delle anime beate che ornano il *Paradiso* (*Par.*, XXVI, 64); nei fiori e nei rami di quercia, che fregiano gli stipi innanzi all'altare, riconosci i « perpetui fiori | Dell'eterna letizia », che Dante vede rifulgere entro le ghirlande degli spiriti celesti (*Par.*, XIX, 22); i fregi, le figure, le gemme dei due candelabri marmorei, che si sollevano accanto alle statue della Notte e dell'Aurora, sono gemme del *Paradiso*; e non v'è motivo ornamentale che non sia suggerito da Dante, e non lo spieghi, ne' simboli riposti, il Landino. Ritrovi l'ariete, che è l'esaltazione del sole; la « lucerna del mondo » sorge appunto, come avverte il poeta (I, 38), all'equinozio di primavera con l'ariete. Ritrovi l'aquila (I, 48), sola capace di affissarsi nel sole; il pellicano, simboleggiante Cristo (XXV, 113), « el quale col proprio sangue risuscita i morti figliuoli » (Landino); il grifone (*Purg.*, XXIX, 108), variante di quel simbolo medesimo, meraviglioso uccello, che sorprende per la doppia natura umana e divina. Se da un'urna stretta sorgono i frutti che adornano il margine di un candelabro, evidentemente l'artista decoratore aveva innanzi i versi del *Paradiso* (XIX, 49): « E quinci appar ch'ogni minor natura | È corto recettacolo a quel Bene | Che non ha fine... ». Pochi particolari rimangono oscuri: « auch für sie wird sich wohl im Meer Dantescher Anschauungen die Erklärung noch finden ». L'ermeneutica futura è così additata agl'interpreti valenti, certo con grande e confortevole vantaggio per gli studiosi di Michelangelo.

Il Giudizio.

Lasciati i marmi, ridottosi nella città eterna, con l'eterna tragedia in cuore, alla più estrema solitudine, sempre di fronte al suo io angoscioso, e al turbinare dei paurosi fantasmi, Michelangelo attende ad altre opere e ad altri sogni; rientra nella Sistina per dipingervi il « Giudizio », il termine estremo a cui conduce la parola grave dei profeti e dei giganti della volta, scioglimento della vita umana, infusa da Dio all'atto della sua creazione possente, che degenerò in terra e sollevò tutte le ire dei cieli. Ultimo atto di una « commedia » lugubre, dischiusa ai raggi pioventi del Paradiso. L'artista, che avanza verso la sera, trova meno pace del suo Crepuscolo; gli crescono i timori, i dubbi, le ansie; più grave tuona la voce del suo Dio e più esacerbata è la coscienza (1). Le tristi vicissitu-

(1) Non conosco e non so quale valore abbia un saggio di W. R. VALENTINER, *The late years of Michelangelo*, New York, 1914. Neppure vidi un lavoro, ritengo non molto originale, di A. SEMERAU, *Michelangelo. Des Meisters Werke und seine Lebensgeschichte*, Berlin, 1916.

dini in patria, le umiliazioni, i saccheggi, le guerre, che già mettevano paura agli spensierati e gaudenti, destavano nell'austerissimo uomo il pensiero al castigo divino per tante e sì rie colpe. Parevagli di vivere pur lui « al pechato », di allontanarsi da Dio, invece di accostarglisi, maturo com'era alla morte. Quante rampogne acerbe dovrà fare pure a lui il giudice supremo alla soglia dell'eterno! Compie nella mente il titano spasimante, e rinnovella — chi sa dire quante volte? — il terribile giudizio, prima di fissarlo di fronte ai suoi profeti. « E' non si muore più d'una volta », scriveva al nipote, dieci anni prima di accingersi all'affresco, « e non ci si ritorna a raconciar le cose malfatte ». Sgomento, si vede al gran varco, ove è pur forza render « conto e ragion d'ogn'opra trista e pia », di fronte all'inesorabile che atterra e suscita; deve metter capo a lui l'arte sua pregiata; si sobbarca a nuovi lavori solo per la salute dell'anima; muove alle costruzioni di San Pietro. E par voglia scongiurare i fulmini dall'alto con le invocazioni e le preghiere. Decisamente, il dramma del « Giudizio », più delle visioni oltremondane di Dante, ritrae il dramma vissuto e sofferto nell'anima sua.

È il tremendo giorno del giudizio, gridato dalla tromba celeste, che abbiamo di fronte, il grande e terribil giorno del Signore, in cui ogni pietà si spegne e tutte le ire si destano. Con tremiti e scosse acerbe e la paura del castigo divino se lo raffigurava l'austero e gravissimo uomo entro le ombre paurose addensate dei sogni e delle visioni. Tutto annienta e tutto assorbe in

sè l'eterno. All'alto troneggia minaccioso Iddio; e non lo vedono gli stolti che s'aggrappano ai diletti fugaci di questa misera vita. « Attendete all'anima »; « badate a' fatti vostri, e massime dell'anima », tuonava e ruggiva Michelangelo ai suoi fidi. Come immaginare che fuori della propria coscienza, entro il cuore e nella « Commedia » di Dante, vedesse gli orrori dell'inesorabile giudizio, e nella creazione sua ponesse a vibrare quale nota fondamentale la « magica parola » di Dante: vendetta? « La vendetta — che tu vedrai innanzi che tu muoi » sarebbe il formidabil grido che tanto scuote Michelangelo, e lo muove a dipingere nel tempio in cui aleggiava lo spirito dei suoi profeti, il « Giudizio » appunto, quale sdegnosa ribellione divina alle perversità e nequizie del maledetto seme degli uomini? È un vezzo fatale considerare l'artista stretto sempre a Dante, sua guida e fedele scorta, quasi « parvol, che ricorre — Sempre colà dove più si confida ». E nemmeno avvertono i critici, accortissimi, che la parola dantesca è da intendersi come punizione, castigo delle colpe e dei delitti commessi. Infiammati di zelo, vogliono vendetta vera — « Rache » — ritengono quel grido di vendetta posto sulle labbra frementi degli eletti, schierati dinanzi al giudice che non falla e non perdona (1). Davvero quel fiero e risentito in-

(1) E v'è pur chi favella di una vendetta procacciatasi dall'artista medesimo, « eine durch lange Zeit aufgesparte Rache », E. JACOBSEN, *Die Handzeichnungen Michelangelos zu den Sixtina-Fresken*, nel « Repertorium f. Kunstwissenschaft », XXX, 499.

sorgere contro i malvagi, che avranno eterna dannazione, è linguaggio conveniente alle sfere di Paradiso? Griderà ora vendetta chi sofferse in terra, con rassegnazione santa, il martirio; e all'ira di Dio aggiungerà la sua, sollecitando che la spada del giudice più non esiti a tagliare dove tagliar deve?

Certo la « Commedia » diede il suo soffio alla possente creazione michelangiolesca; ma l'artista concepisce l'opera propria mosso dagli inferni del cuor suo; condensa in sè le voci gravi e minacciose dei sacri profeti; ode fremere l'Apocalisse, come udivala a que' tempi il Dürer, che incide l'Apocalisse sua, singolare contrapposto al « Giudizio » della Sistina; ha scolpiti nell'anima i versi del « Dies irae, dies illa », che illustra in rapidi schizzi, preludio al grande affresco (1); si avvince alla tradizione antica della Chiesa, per frangerla poi coll'individualità sua prepotente, veementissima. Altre figurazioni del « Giudizio », quella meravigliosa del Camposanto pisano, gli affreschi del Signorelli, in cui è già un alito di vita michelangiolesca, accendono altri fantasmi in lui. Dipinge; versa come del suo sangue entro i colori foschi; salmeggia coi devoti, afflitto e contrito; apre la Bibbia, « le nuove e le scritture antiche »; legge pur lui Ezechiele, come

(1) Scrive del *Giudizio*, a cuor leggero, F. ERMINI, in un suo saggio, *Il Dies Irae, e l'innologia ascetica nel secolo decimoterzo*, Roma, 1903, p. 1116: « Lo spirito lirico che freme nel *Dies irae* è del tutto dileguato da quella poderosa visione di muscoli ». Si veda la raccolta, sempre ragguardevole, di L. VENTURI, *Gl' inni della Chiesa tradotti e commentati*, 2ª ediz., Firenze, 1879, pp. 450 sgg.

leggevalo Dante; e legge Isaia, e Giobbe e Daniele; e tutti gli dicono in coro come bruci e consumi l'ira divina, come tremi la terra nel giorno terribile in cui sarà amministrata la divina giustizia e cadrà la gran sentenza. I profeti, fissi alla volta, che accoglieva le glorie della Creazione, escono turbati dal loro riposo; mandano fremiti e ruggiti; animano la tragedia solenne e cupa dell'umana vita, posta ora a gravare sulla parete dell'altare del sacro recinto.

Un giudizio che fissa all'uomo il suo destino nei tempi che giammai si consumeranno, e che l'uomo ha pur presente in eterno, come norma e minaccia eterna nel grave cammino della vita. Il finito calato nel grembo dell'infinito; lo sconquasso di un mondo, indispensabile perchè si edifichi sulle rovine sue altro mondo, non più soggetto a vacillare ed a fendersi. Audacemente l'artista titano ricongiunge tra loro le alte e le basse sfere; fonde in un sol regno i tre regni oltreterreni, che trascina entro la dura terra. Il sovrannaturale è fatto natura; Dio è fatto uomo. All'uomo è ridotta in sostanza la creazione; il mondo tutto posa sui suoi omeri. Umanizzati anche i demoni dai ceffi terribili, ma fieri delle loro membra gagliarde. Non entrano in questo regno giudicato da Dio gli esseri mostruosi, di sembianze non umane, raccolti in altri inferni d'altri artisti e poeti. Esclusi anche i Centauri, a cui Dante diede vita e possente rilievo; non più galoppano; non più si lanciano sulle anime rie, che rituffano nel rivo di sangue. La vita spirituale tutta si affida alle energie e alle movenze del corpo. A questa

spettacolosa tragedia dell'anima umana, rappresentata dai corpi umani giganteschi, assiste muta la natura, o, piuttosto, la natura è soppressa, cacciata fuori del creato, fuori dell'inferno e fuori del cielo. L'uomo trovasi al cospetto dell'uomo; reca tremante al suo giudice la sua fascia corporea, la nuda carne sua. A che altro viluppo? E bisognava che Michelangelo ricorresse a Dante o ai concetti dei Platonici, e leggesse il « Fedro » o il « Gorgias », perchè mostrasse e raffigurasse come l'anima si palesi mediante il corpo, e, ripigliata « sua carne e sua figura », nudo dovesse apparire l'uomo che attende la sentenza eterna, dinanzi al suo Giudice, nudo pur lui il figlio di Dio, e, infine, d'una medesima sostanza della sua creatura? Il trionfo del nudo era già in parte nella rappresentazione del « Giudizio » del Memling (Danzig), prima che Michelangelo, avvezzo a considerare l'uomo come centro dell'universo, rovesciasse in tutta la sua foga le nudità supreme nel supremo « Giudizio »; non offendeva il pudore mistico del Beato Angelico; le nude carni, frementi della vita interiore, poneva innanzi alla giustizia divina il Signorelli, negli affreschi di Orvieto, preludio vero al « Giudizio » di Michelangelo.

In questa agitatissima assemblea di corpi umani, lanciata alla soglia dell'eterno, pendente da una parola di Dio, che fissa gli eterni destini, non entra un sorriso della divina creazione. E come l'artista, stretto lui medesimo, fierissimamente, al cuore, dalla scena di sgomento e di terrore, a cui assiste, riproduce viva, spoglia di ogni fregio, la sua commedia dell'anime

umane, nude, e lasse, fuga la natura, che non intende il verbo divino e non ha storia e non ha cuore, condensa e concentra il gran prodigio della creazione svariatissima dell'universo nella creazione dell'uomo (1), così egli ha pur bandita ogni pace, ha spento ogni raggio di letizia, e gettato turbini di dolore in quel regno d'uomini su cui troneggia Iddio. Veramente, hai l'impressione di un mondo colpito dal fulmine celeste che si fende e precipita. Della meravigliosa unità ed armonia dell'universo non è più traccia. Nell'empireo stesso è lo scompiglio, la ribellione, il delirio. Dovunque è sollevata la marea ruggente della passione. Questa mescolanza di cielo e di terra, di paradiso e d'inferno, costituisce l'originalità e grandezza vera, terribile, dell'audacissima concezione michelangiolesca di un giudizio che Iddio presiede, perchè sia rimossa

(1) Può quindi apparir monotono l'affresco delle mille vite. F. ROMANI osservava in una sua bella prolusione, *L'opera d'arte*, Firenze, 1907, pp. 34 sgg.: « Il *Giudizio* manca di quello sfondo grandioso e lontano che il soggetto richiedeva »; e rilevava « quella monotonia di forme che si nota, a primo sguardo... La varietà... è prodotta solo dalla ricchezza e dalla varietà dei movimenti ». Ma non negava il Romani l'anima nei meravigliosi e giganteschi corpi michelangioleschi, come ancor fa, sedotto da una tradizione antica (Quatremère de Quincy, ecc.), quel critico e artista finissimo che è R. ROLLAND (*Vie de Michel-Ange*, 1ª ediz., Paris, 1905, p. 90: « on est étreint par la force brutale. Elle règne seule. Point d'âme »). — « Dass er (Michelangelo) kein Maler des Seelenausdruckes im eigentlichen Sinne des Wortes ist... », così E. A. v. SCHADEN, *Erinnerungen*, Frankfurt a. M., 1853, p. 229.

ogni pietà e clemenza, e il reo non sfugga al castigo, al flagello e alla condanna che l'attende. E siccome la divina bontà è morta, morta è similmente la luce nella sfera stessa in cui Dio s'ingloba, corruscata dalle ire terrene che vi si trascinano.

Tutte spente le luci che sfolgoravano e roteavano nei cieli di Dante. Il tripudio degli spiriti osannanti, la grandezza e maestà divina si convertono in lutto, in pianto e in gemiti. L'inno mutasi in lamento ed imprecazione. Il trionfo assume aspetto di acerba sconfitta. Del Paradiso dantesco che è passato mai al Paradiso di Michelangelo, pur da alcuni ritenuto « invaso tutto del genio di Dante »? Il divino poeta, assorto nelle sue paradisiache visioni, accendeva luminosissimi gli astri e i pianeti in cui fulgevano ridenti a Dio i suoi beati, inebriati a tanta luce, a tanto riso; Michelangelo cala a precipizio nella sua visione spaventevole; s'affanna a spegnere all'alto ogni stella, quelle stelle a cui, rimando concetti platonici, diceva tornare, come alla sua prima patria assegnatagli da Dio, « 'l spirto sciolto ». E se la morte pone fine davvero « a questa prigione oscura », che è la corporea vita in terra, altra prigione par debba attenderci al di là, e toglierci la luce, e opprimerci ancora d'angoscia e di pena. Non v'è luogo per la pace e la quiete dello spirito in questo lembo perduto di paradiso, come non v'era nell'anima di Michelangelo. È uno stridore di tempesta nella sinfonia tragica, possente, sollevata dagli abissi d'inferno alla magione di Dio, un guizzare dovunque di note aspre e cupe. È irrimediabile la tristezza, invincibile

l'interiore sgomento. Terrificati noi stessi, gridiamo a chi crudele frange e distrugge gli Elisi dolcissimi che vagheggiammo: Placati. Rasserenati. Ma non vedi che dipingi tra' beati entro i cieli?

Iddio non l'aveva posto in terra perchè esprimesse le sue glorie festose, ma perchè gridasse al mondo infiacchito e corrotto la sua grandezza e potenza. Il paradiso terrestre, che sì dolce verdeggia nei dipinti del Beato Angelico, la « divina foresta spessa e viva », che Dante immagina porre in cuore soavità e dolcezza, tutto tramuta il pittore del « Giudizio », in deserto pietroso. Come non può figurare Michelangelo un placido godimento, non sa riprodurre, per inclinazione sua di natura, la beatitudine serena e gioconda degli eletti. Dove spunta la gioia, subito egli getta semenza d'afflizione. Perduti all'alto nelle turbe che non hanno nome, avvinti a meno acerbo dolore, trovi alcuni beati, sui quali sembra sia passata un'onda di tenerezza del rigido grand'uomo che sì li raffigurava. Parlano, si confidano a vicenda le ansie loro, si stringono tra le braccia con foga e trasporto. Guai se ancora si perdessero e non più si ritrovassero! In verità, hanno pur essi solo sembianza di pace. Trema nell'occhio il pianto; e un segreto affanno è impresso nel viso che non si appiana. E i giovani che, baldanzosi, nella freschezza piena del sentimento, vorrebbero correre all'eterna gioia, ormai non più contrastata, assistono lacrimosi al giudizio, e traggon l'anima solcata di dolore. Atterrita una fanciulla s'inginocchia, e nasconde il viso in grembo di una donna, forse sua madre. Reggono appena i giganti del cielo, i campioni più valenti di Cristo al fiero spettacolo di una giustizia che si annuncia in tutta la sua inesorabilità. È un fremito negli Apostoli, un pauroso sussulto nei martiri, quasi li minacciasse un secondo martirio, più crudo di quello già sofferto.

Dolora anche Iddio, che si pone al centro della sua creazione, e la guarda, e la sviscera, e quasi la folgora, perchè tradì il suo altissimo concetto. Nemmeno Dante, pur capace di tante collere e di tante ire, poteva immaginare un giudice, esecutore della suprema legge divina, di così formidabile e impetuoso potere, e di sì fiera, temibile grandezza, come l'uomo-Dio, a cui Michelangelo affida il suo « Giudizio ». Le energie vitali del mondo che raduna sono in lui condensate. Si drizzano a lui le schiere dei giusti, vinti, soggiogati, fatalmente attratti. Tutti soffrono del raggio di viva luce che fulmina l'eterno. E gravitan tutti, all'alto, al basso, con magica forza, verso quel centro di vita spirituale. Negli eterni giri dei tempi non v'è momento più grave e solenne. L'eternità stessa è come premuta nell'attimo fuggente, in cui, al cospetto di Dio, tutta è desta e tutta palpita la vita dell'universo. Passa come un fluido elettrico per quelle carni, che ancora si stendono e poggiano sicure entro gli spazi, in cui trema la voce divina. Un miracolo di concentrazione e di assorbimento di mille vite in una sola potenzialità di vita, non mai riprodotta da altro artista.

A questo giudice veementissimo, coniato veramente entro il fuoco dell'anima sua propria, e come preannunziato nella figura minacciosa e grave di una divinità,

immaginata in uno schizzo per le tombe medicee (1), Michelangelo non giunse di un tratto. Gli abbozzi attestano la concezione primitiva di un Cristo più mite, che ancora non minaccia e non atterra, e quasi ancora non si immedesima con Dio stesso, la volontà e la forza suprema. Un sorriso dell'Olimpo ellenico, male rassegnato a chiudersi e a intristire inerte, passava al cielo tetro dei Cristiani. Cristo vestiva sembianze di Apollo, che si appresta ad una battaglia decisiva, e anela combattere, fiaccare le forze nemiche. Col crescere degli sgomenti e l'aprirsi delle ferite nell'anima dell'artista, l'immagine del giudice si fa più fiera e terribile. Tutta la maestà di un Nume inesorabile doveva specchiarsi in lui. E, come voleva l'accesa parola dei profeti, al giudizio solenne doveva presiedere irato e fremente. Una mano è tesa e minaccia. In quel gesto è tutta l'infinita potenza di un Dio che crea e distrugge a suo talento. Un cenno, e i giganti saranno creta, destinata a frantumarsi. Degno figlio quel Cristo del Dio possente che Michelangelo già aveva posto sulla volta, attivo alla creazione sua, infiammato di zelo e d'ira, un Dio che è la volontà stessa fatta persona, ed ha in cuore i fulmini e le tempeste, e fiamme nello sguardo, il Dio dei popoli primitivi, dinanzi a cui si trema e si sacrifica, spediti, perchè le furie divine sieno placate. Ancora dovrà serbare la terribil veemenza e l'impeto il Cristo che Michelangelo porrà negli affreschi della cappella Paolina, ove figura apparire improvvisamente alla folla che, sgomenta e attonita, s'affissa in lui, e lo vede precipitare dall'alto entro il coro dei suoi angeli, per lanciarsi irato su chi l'offende (1).

(1) Vedi il cap.: *Die Beziehungen der Mediceergräber zu den Deckengemälden der sixtinischen Kapelle* del libro di F. BURGER, *Studien zu Michelangelo*, Strassburg, 1907, pp. 14 sgg.

La rapidità del gesto del Dio della volta, in atto di trascorrere in un baleno la creazione immensa a cui diede vita, è come riprodotta nell'atteggiamento impetuoso del Giudice, in procinto di alzarsi e di lanciare la sentenza, che in un fulmineo istante instaura il regno dell'eterno e pon fine al finito. L'umanità è scossa. La tensione è acuita fino allo spasimo. Che avverrà? Chi oserà mai cantare le glorie di Dio e le armonie del creato, or che tutto minaccia fendersi e inabissarsi? Gli angeli si fanno nunzi del furore di Dio; dànno fiato alla tromba; e, tra brividi, muore l'inno alla maestà dell'opera del supremo Fattore: « Die unbegreiflich

(1) Gran peccato si sia smarrita la tela migliore del Pacheco, studiosissimo di Michelangelo, quel *Juicio universal*, compiuto nel 1611, di cui è memoria nell'*Arte de la Pintura* (lib. II, cap. III) del PACHECO stesso. S'era imposta al pittore la figura immensa di un Dio Padre, come rilevasi da un documento, dato in luce dall'amico mio F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Pedro Espinosa...*, Madrid, 1907, p. 116 sg.: « Y es condicion que en un tablero que viene sobre este juicio conforme a la trasa muestra su altura y anchura se ha de pintar una figura de toda la grandeza que cupiere en proporçion e correspondençia de las del juiçio la qual a de ser de dios padre con gran magestad hasta medio cuerpo y el espiritu santo en fforma de paloma con sus Resplandores nubes y serafines y todo lo mas conbiniente á esta pintura ».

hohen Werke — Sind herrlich wie am ersten Tag ». Nel giorno estremo l'universo non rinchiude che miseria e terrore. Perchè lo creasti, o Dio, e perchè lo popolasti di tali genti che ora destano i tuoi fulmini? Decisamente, Dio è pentito; e ripiglierebbe questa sua creazione, per frangerla, o capovolgerla, e rifarla intera, o non rifarla punto, tanto delirerebbe irrimediabilmente ancora. Nè più si offrirebbe al mondo malvagio in olocausto questo Redentore, per redimerlo una seconda volta col suo sangue ed il martirio. Sgombra ora dal cuore ogni sentimento mite, per condensare fierezza e sdegno. La bellezza gli è superflua. Muscoli fortissimi gli occorrono, perchè non fletta al giudizio immane, e muova masse sì enormi, raddrizzi un mondo, il suo mondo, in iscompiglio, e sopporti l'ira sua che l'infiamma. La forza spirituale necessariamente deve trasfondersi nel vigore della materia. Ma quell'anime affrante, che stanno di fronte al loro giudice, fisse a lui, con irresistibil potere, soggiogate e vinte dal divino fulgore, ben amerebbero torcere lo sguardo altrove, e fuggire quel volto di Dio sì acceso, come lo fuggiva la Vergine stessa, incapace di sopportare lo sdegno del figlio, resa ormai vana l'opera sua, dolce e pietosa, spenta la grazia, soppresso il perdono. Affretterebbero nell'ansia terribile la sentenza fatale. Caduta la favella di Dio, compiuto il giudizio, entreranno senza più tremiti e sgomento nei regni eterni; cesserà il pianto ed avranno pace?

* * *

In questa tragedia sublime e convulsa, nel giudizio estremo dello spirito, che seconda il fremito della maggiore potenzialità corporea, Michelangelo ha posto tutta la foga e tutta la divina semplicità dell'arte sua. La concezione è di un sol getto, meravigliosamente salda, stretta ad un sol centro di luce, docile ad un solo vibrare possente dell'anima. Più che studiato, il gigantesco affresco appare vissuto, sentito in una esplosione degli affetti, frenata e vigilata appena dalla tecnica paziente. Le indecisioni, le ambasce e torture nella lotta eterna tra il volere e il disvolere si occultano. La tensione enorme degli spiriti raccolti al giudizio copre lo sforzo dell'artista creatore. Empie Michelangelo le carte di abbozzi; or raggruppa i suoi martiri; or immagina il precipitar dei dannati; traccia figure di eletti; foggia e rifoggia; sceglie e rifiuta per molti anni. Dei fantasmi che gli turbinano una minima parte è passata alla composizione definitiva. Come condensa, semplifica. Ed è di una energia e sobrietà veramente dantesca in ogni linea tracciata, nitida, sicura nel gran quadro, come nei disegni per la fabbrica di San Pietro, a cui legava la vita negli anni estremi.

Certo egli accoglieva le voci dei profeti, degli evangelisti, dei padri della Chiesa; non capovolgeva coll'impeto della sua individualità prepotente la tradizione, rispettata in parte anche dal Signorelli, nel dramma suo, sì fervente di vita. Trae continua inspi-

razione dalla Bibbia: « Noi dobbiamo sempre ricorrere alla ebraica verità », poteva ripetere con San Gerolamo e il frate domenicano, che scoteva e terrificava le coscienze nei sermoni austeri (1). E come pensare rifiutasse i suggerimenti che gli offriva l'altissima tragedia dantesca della vita umana, vista e concepita con altro spirito, s'intende, della tragedia sua propria, ma tolta ai regni dell'eterno, specchio dell'eterno, come il suo « Giudizio », e non cercasse talora di raggruppare, di disporre ed ordinare con un consiglio del sapientissimo ed audacissimo architetto e rifacitore della creazione divina, di giovarsi dell'esperienza del poeta, che, « in persona », era passato dall'infima lacuna dell'universo sino al più alto cielo in cui posa Iddio? Ma di ripetere o riprodurre Dante, o la Bibbia, o il Savonarola, o i cantori di laudi spirituali e di inni ascetici l'artista non cura. Le immagini altrui destano nella

(1) Non ritengo improbabile che i fantasmi di Michelangelo si accendessero all'una o all'altra immagine del Savonarola. Ma come indicare, anche per il *Giudizio*, sicure e determinate derivazioni? I critici, naturalmente, poco o punto si accordano fra loro. E, mentre il BORINSKI, *Die Rätsel M.'s*, p. 221, asseriva ancora: « Der Sturm leidenschaftlicher Aufregung, der das Höhenbild menschlichen Jammers und Verzweiflung in der Sixtina durchbraust, kann auch nur eine solche Anregung (dalle prediche del frate) gehabt haben », il FREY, opponendosi al Thode e ad altri, sentenzia (*Michelagniolo B., Quellen und Forschungen*, Leipzig, 1917, p. 118): « Vollends seine Kunst ist von ihm (Savonarola) unberührt geblieben ». — « Buonarrotti a traduit en peinture les noires images que l'éloquence brûlante de Savonarole avait jadis gravées dans son âme ». Così lo STENDHAL, prima di fantasticare sull'*Influence de Dante sur Michel-Ange*, nella *Histoire de la peinture* (1827). — *Œuvres*, Paris, 1857, p. 365.

fantasia accesa le immagini proprie; la visione è subito rifatta entro il raggio di luce che a lui piove. L'interiore tutto si ricrea e si plasma e si foggia una sua particolare forma e favella per l'immediata espressione. Entro il respiro di quest'anima provatevi a distinguere l'anelito dell'anima altrui.

Ora io non so come ancora si possa asserire che, benchè la creazione della fantasia plasmatrice di Michelangelo appaia originale e indipendente, il punto di partenza debba sempre ricercarsi nella cerchia delle rappresentazioni e delle immagini impresse da Dante nella mente dell'artista (1). E duolmi di dover condannare come mania il nobile zelo di alcuni valenti, sprecato nel ritrovare un'orma dantesca in ogni figura del « Giudizio » michelangiolesco, quasi spettasse all'artista il còmpito di popolare i suoi regni, tremanti al cospetto di Dio, degli eroi che già ebbero vita nella « Commedia », di rifare il giudizio, già sì bene e con ogni solennità compiuto dal poeta, e giungesse a tal segno il capriccio dell'artista, o, se si vuole, l'amore suo, l'ammirazione per Dante, da astrarre perfettamente e

(1) Così il compianto Kallab, che lo Steinmann approva. Più accorto lo JUSTI (« Neue Beiträge »..., p. 338): « Man pflegt Michelangelos Verehrung Dantes... als den schier unerschöpflichen Urquell seiner Inspirationen zu preisen; diese poetische Encyclopädie mittelalterlichen Wissens war ja eine Fundgrube für den ungelehrten Künstler... Doch hat er sich glücklicherweise von Dante in einem wesentlichen Punkt, der topographischen Schilderung des Jenseits nicht verwirren lassen. Und auch in anderer Richtung ist er dem leidenschaftlichen Exulanten nicht gefolgt, im Gebrauch der Kunst zur Auslassung persönlichen Grolls ».

profondamente dai tempi suoi, per correr dietro ai contemporanei del poeta, e dar figura, corpo, anima ad un conte Ugolino, a Paolo ed a Francesca, ai papi che Dante avversava, a Bocca degli Abati, al consigliere fraudolento di Lucca, a Forese, a Vanni Fucci, ai peccatori, ai contriti e ai giusti, la cui storia è come suggellata nella « Commedia », e appena comprensibile fuori di essa.

Si insista invece sulla plasticità somma dell'arte di Dante, sul possente, chiarissimo e marcatissimo rilievo delle figure, incise dalla tronca e marmorea parola, che doveva magicamente attrarre il nuovo congeniale plasmatore di vite, e suggerirgli, non già una riproduzione o un rifoggiamento di quelle figure medesime, coi mezzi offerti dall'arte sua, questo o quest'altro particolare, o motivo, o atteggiamento, o posa, ma un complesso di immagini plastiche, che Michelangelo accoglie in sè come in tumulto, subito fuse colle immagini proprie, o deste, o sopite nell'anima, smaniose di aver forma ed espressione: guizzi e balenii di luce, che rischiarano all'improvviso, e sono di stimolo e di guida alla creazione. Alle creature sue Dante dava d'abitudine, con pochi e gagliardi tratti, un'attitudine sintetica; abbozzava con michelangiolesca foga; ma non compiva; lasciava che l'immaginazione, possentemente scossa e ravvivata, facesse per conto proprio il minuto disegno. Uno schizzo fugace rinchiudeva il corpo, l'anima di un mondo determinatissimo. Il poeta incide, ma anima altresì di un moto violento, vivacissimo, che rapisce. Gli basta un gesto, una movenza, per esprimere e

compendiare un dramma. E, come con una immagine, un tocco, una parola, sovente dà l'impressione di una grandezza senza limiti, la fantasia sua si accende a preferenza per il grande, il sublime, l'eroico. Pare rifugga dal comune, pur sì tenacemente avvinto al mondo reale, alla sua dolce terra, che trascina trionfante entro i suoi cieli, e cerchi la sua umanità entro una sfera lanciata fuori dalla aiuola nostra; pare ritrovi, usciti dal primo veementissimo impeto della creazione divina, gli eroi, più giganti che uomini, avvezzi a torreggiare, a vivere ed a consumarsi soli, in disparte, come gli eroi di Michelangelo. Gli basta un cenno: — al magnanimo, che si sdraia, « a guisa di leon quando si posa », a Bruto, che « si storce e non fa motto », al « grande », che « giace dispettoso e torto », al « grande », che « per dolor non par lagrime spanda », — per ricreare e caratterizzare quei colossi, e porli vivi innanzi a noi, col loro corpo e colla loro anima (1).

L'anima gagliarda e altera del poeta ingigantisce per abito di natura, come quella dell'artista. Come poteva rassegnarsi Michelangelo a togliere alla schiatta comune i suoi peccatori, che lottano col cielo, e si dimenano

(1) Vedi uno studio sagace di F. ROMANI, *Ombre e corpi* (*Collezione di opusc. dant. ined. o rari*, vol. 68-69, Città di Castello, 1902); il saggio di M. PORENA, *Delle manifestazioni plastiche del sentimento nei personaggi della Divina Commedia*, Milano, 1902; e la recensione del compianto ROMANI, nel « Bull. d. Società Dantesca », N. S., X, 5 sgg. Osservabili ancora alcuni raffronti nei cap. V e VI del libro di L. LEYNARDI, *La psicologia dell'arte nella Divina Commedia*, Torino, 1894, pp. 274 sgg.

furenti, prima di scendere agli abissi eterni che li aspettano? In verità, sono atleti, con membra erculee, non consunti dal peccato e dalla colpa; e i demoni e gli angeli, che li sferzano e li agguantano, grande fatica dovranno durare prima di vincerli e domarli, e staccare dagli spazi, che usurpano, quei corpi enormi, che lotteranno e minacceranno ancora, precipitati giù nei loro inferni. La gravità del peso offre l'immagine della gravità della caduta. Certo vissero un giorno coi giganti dell'Olimpo pagano, e sostennero, prodi e audaci, gli Dei nelle fiere pugne, prima di essere offensori di Cristo. L'antica gagliardissima vita circola ancora in loro; si ribellano; muovono alla conquista del cielo che li esclude ed espelle; non temono folgori; sono soli a non curar Cristo, a cui non debbono redenzione alcuna. Nella disperata lotta li conforta, direbbesi, il piacere alle belle carni che ancor vestono e ancor muovono. Vittoriosi o vinti, su nei cieli o giù tra l'ombre, nessuna forza potrà distruggerli e disfarli. Un raggio di paradiso recheranno nei loro inferni ognora: « Nell'inferno men doglia — Se tua beltà l'adorna », diceva Michelangelo, che sì membruti e belli li plasmava, mosso a pur benedire i suoi corpi maledetti.

Ora, è assolutamente inammissibile che l'artista abbia voluto riprodurre nel grande affresco la storia intera della grazia divina concessa agli eletti, quale la concepiva il poeta, e l'intera storia dantesca della dannazione dei reprobi. Il distacco tra i mezzi concessi alla poesia di Dante e alla pittura di Michelangelo per la

figurazione del loro mondo è incommensurabile. Il divenire è scopo della « Commedia », il divenuto scopo del « Giudizio ». L'artista ha i suoi limiti, catene che il poeta non conosce. Nel suo quadro l'occhio deve scorgere d'un tratto e abbracciare d'un colpo gli infiniti aspetti che solo a grado a grado e consecutivamente un poema può palesare. Tradurre in colori, distendere in un unico affresco i cento canti della grande trilogia! Michelangelo non traduce e non distende; si fa interprete della sua commedia, non della « Commedia » di Dante. Era già concezione gigantesca, che vinceva d'audacia ogni tentativo di pittura, e sollevava Michelangelo bene al disopra del Signorelli, quel congiungere terra e cielo e tutti i regni dell'oltretomba in uno spazio unico, quel convergere in un sol centro il creato, quel porre dannati e giusti, Dio e demonio, su di una sola scena di vita e di azione. In una sintesi possente doveva pure condensare la storia dell'anima, giudicata da Dio, offrire come un compendio della graduazione infinita degli esseri umani di fronte al loro creatore, scegliere i suoi gruppi rappresentativi, opporli tra loro, perchè spiccassero in tutto il rilievo, e indicassero i contrasti, le forze attive d'inferno che giù trascinano, le forze celesti che in su sollevano. Certo parallelismo nell'ordinamento e nella disposizione delle anime doveva sedurlo, come seduceva Dante. Soppresse le soglie, i gradi, i balzi, i gironi; lanciati liberi i corpi nello spazio; nei moti loro doveva imprimersi il loro destino eterno. A destra un dramma, a sinistra il dramma opposto. Di baratro in baratro, di voragine in voragine

precipitavano i dannati di Dante. Su di una linea orizzontale dispone Michelangelo i peccatori maggiori; li plasma e li caratterizza.

Non doveva raffigurare Michelangelo il trionfo di Dio nei cieli, le glorie festose della sua creazione e l'esultare delle anime beate. L'amore che muove il cielo e l'altre stelle taceva. L'ira di Dio s'era allargata fin su nelle sfere dei suoi eletti. Il giudizio provvedeva unicamente al castigo dei reprobi; l'assemblea dei giusti, dei santi e dei martiri appare convocata per assistere come testimone della volontà austera e inflessibile dell'altissimo. È momento di grande procella; non c'è pace; non c'è calma; le anime fanno ressa; turbate e scosse, non hanno tempo per ben disporsi; non badano al loro grado di beatitudine, come non badava l'artista, mosso a porre nel suo lembo di paradiso il tumulto dell'anima sua. Scomparsa la mistica scala delle perfezioni, gli spiriti attivi si mescolano ai contemplativi. Necessariamente doveva imporsi a Michelangelo una figurazione complessiva, in cui apparisse compendiata e viva la storia dei destini dell'umanità; ed è follia immaginare l'artista, plasmatore dei suoi gruppi, preoccupato, come il poeta, delle rigorosissime e determinatissime dottrine etiche, chino su Aristotele, o sulla « Somma » di San Tommaso, o sulla « Commedia » dantesca, intento a costrurre le graduatorie delle umane virtù. Ma certo subiva il fascino irresistibile dell'Empireo di Dante, che accentrava in sè, sublimati e come in una sintesi possente, tutti gli splendori delle sfere celesti, e schierava l'universo, gli spiriti di tutti i regni

di fronte al suo creatore (1). Qui, veramente, avevasi il cielo di Cristo, dell'uomo-Dio e la sua gran corte; qui palesavasi « tutto il frutto — ricolto del girar di queste spere »; qui, negli spazi più eccelsi del sovrassensibile, recava la milizia santa di Cristo il suo aspetto umano, riflesso dell'immagine del figlio di Dio, quella corporea apparenza « che tu vedrai all'ultima giustizia ».

Come doveva esultare Michelangelo di questo sublimare e spiritualizzare originalissimo del suo poeta, corporizzando, concedendo all'anima, confusa innanzi tra i mille splendori sfavillanti degli astri, la sua completa forma, l'immagine scoperta, intera della sua individualità, che la distinse in terra prima che rifulgesse in cielo! Cristo riacquistava il corpo suo, il corpo che con sè recava salendo al cielo; erano fatte persone gli angeli medesimi, le anime elette che mostravano « disio dei corpi morti .....prima che fossero sempiterne fiamme »; apparivano in tutta la luce della loro vita verace. Nel vertice sommo della creazione l'opera di Dio rivelavasi nella sua unità inscindibile; l'anima traevasi il suo bel corpo; tutto l'uomo assisteva al trionfo del suo fattore; e, nel cielo, che tutte in sè stringeva le meraviglie dell'universo, penetrava la terra col suo più dolce sorriso.

L'artista, che dava la vita e la forma sua al « Giudizio », non poteva staccare la rosa candida, allargatasi

(1) Si veda, per questa sintesi, un articolo di E. G. PARODI, *La costruzione e l'ordinamento del Paradiso dantesco*, in « Studi letterari e linguistici dedicati a P. Rajna », Firenze, 1911, pp. 937 sgg.

per mille foglie, per riprodurla nel regno dei suoi beati, non « sicuro » e non « gaudioso », ma tremante dello sdegno violentissimo del supremo giudice; pur giungeva alla creazione sua lo stimolo della creazione di Dante. Un giro mistico della gran rosa « che, nel suo sangue, Cristo fece sposa », doveva recingere come aureola di gloria l'uomo-Dio, posto nel centro dell'umanità, convocata per raccogliere la sua sentenza. Le anime salve, vestite del loro corpo, frementi nella loro carne, popolano, animano e quasi frangono il maestoso cerchio. Ma dovevan essere unicamente le anime beate dell'empireo di Dante? In uno schizzo pare immaginasse Michelangelo porre accanto a Cristo ed alla Vergine, non ancora sgomenta e smarrita dello sdegno del figlio, il Battista; avremmo ritrovato nel paradiso michelangiolesco, nel grado medesimo di beatitudine determinato dalla rosa del poeta, l'Evangelista, « che vide tutti i tempi gravi, — pria che morisse, della Bella Sposa ». La concezione mutò via via; scomparve il santo, o almeno non riapparve in quella attitudine ed a quel posto; altre figure di beati si sostituirono a quelle un tempo vagheggiate. E chi ci assicura che l'artista, nel disporle com'egli ha poi fatto, nella scelta dei personaggi più acconci a rappresentare una sintesi possente delle infinite varietà e sfumature dei meriti, delle virtù e beatitudini umane, non seguisse il criterio dell'arte sua particolare, e non amasse più il plastico rilievo, l'evidenza rappresentativa dei gruppi e delle singole figure, qua e là collocate, infine la piena e sincera manifestazione della sua visione artistica, che il calco fedele della

parola delle Sacre Scritture, più autorevole ed efficace per il suo « Giudizio » della parola di Dante?

Su nel suo cielo, per accrescere terrore e potenza al suo Giudice, egli doveva offrire un'immagine ancora della Passione sofferta da Cristo. Le schiere che s'addensano, attratte e vinte dal fuoco centrale che consuma, dovevano scegliersi tra i campioni maggiori di Cristo e della sua Chiesa, e portare in parte i segni ancora, gli strumenti visibili, afferrabili del grande martirio. Una divisione a destra ed a sinistra di Maria era suggerita dalla natura e collocazione medesima del gruppo di mezzo, e non riflette punto la partizione della rosa dell'empireo a seconda dell'uno e dell'altro aspetto della fede. Qua pone l'artista un suo apostolo o profeta; là un patriarca o un santo padre; i suoi beati, vissuti prima di Cristo, si confondono coi beati ch'ebbero battesimo; non si disgiungono gli eroi del Vecchio dagli eroi del Nuovo Testamento; le donne ebree vanno di conserta colle donne cristiane. I numeri mistici non hanno valore. Ma i sagaci interpreti del « Giudizio » e scioglitori degli enigmi michelangioleschi male si rassegnano a non ritrovare nel quadro i gradi, le divisioni, le figure, i simboli del poema; e, benchè debban pure riconoscere sfogliato alquanto il gran fiore dantesco, si dànno gran briga per scovrire gli eletti di Dante, ora in un profilo, ora in una figura intera, che all'artista piaceva porre tra le sue turbe beate. Di fronte ad un santo, Dante poneva tale donna: quel santo e quella donna, di fronte, medesimamente, deve pure aver ritratto Michelangelo. I versi della « Commedia » sono

norma infallibile per la pittura. E si vennero così via via moltiplicando le più disparate e folli identificazioni.

Certo, gli eroi maggiori, attivi nel gran dramma, così plasmati, incarnano figure determinatissime nel concetto del loro creatore. I contemporanei di Michelangelo meglio sicuramente li distinguevano di quello che li distinguiamo noi, remotissimi dalla vita spirituale vissuta dal sommo artista. Sembrava un tempo dovessero favellare le sfingi; ora le interroghiamo invano; ed agli importuni par solo rispondano con un fremito: Assai soffrimmo. Non ci turbare ancora. Solo ad alcune delle anime sue Michelangelo aggiunse gli attributi corrispondenti alla loro vita e alle sofferenze terrene. I martiri sono a tutti riconoscibili. Degli apostoli il solo a palesarsi è San Pietro, un colosso che si curva concitato a Cristo, e stende le braccia e scuote le chiavi che impugna. Tale come a Dante si rivelò il vicario di Cristo, tuonante negli alti cieli contro l'indegno che in terra usurpa il luogo suo, acceso d'ira, sì che le sfere stesse al suono della sua voce disfavillarono, così lo raffigura, dicesi, Michelangelo nel « Giudizio ». Ma dove, fuori della nostra immaginazione, è traccia dell'invettiva furente scagliata dal santo agli amministratori degeneri della sua Chiesa? Ed è supponibile nell'artista titano lo sfogo contro il pontefice, a cui pur si sommise, dipingendo per ordine suo il grande affresco?

Al primo apostolo doveva contrapporre Michelangelo, precisamente come Dante faceva, il primo padre, radice pur lui della candida rosa. Agevolmente si riconobbe Adamo nel « Giudizio », scosso, nel poderoso

corpo, accigliato, tremante dello sdegno di Cristo, pentito del fallo, per cui « l'umana specie tanto amaro gusta ». Dietro Adamo, Eva, l'« antica madre », colei che aperse « la piaga che Maria rinchiuse », già spostata nel cerchio dei beati del « Giudizio » dall'ordine fissatole dal poeta nella rosa. E dietro Eva si videro le donne ebree che Dante nomina e dispone. Ma, franti ormai, distrutti a capriccio dall'artista i gradi, i seggi, gli scanni, che Dante immaginava, si aguzzò lo sguardo per discernere nell'assemblea in iscompiglio i beati danteschi, i « gran patrici » dell'« imperio » divino, « giustissimo e pio ». Ancora sembra occultarsi il dolce sembiante di San Francesco e di Sant'Agostino; ma s'è pur trovato nel veglio che incede con lento passo, dietro San Pietro, il contemplante San Benedetto, ardente di carità ancora, la maggiore e la più luculenta « margherita », che già fulgeva nel cielo di Saturno. Si riconobbe San Bernardo; si riconobbe Mosè. Chi grida un nome, e chi un altro, diversissimo. E tutti immaginano essere circonfusi di luce; e sono tutti in realtà avvolti dalle tenebre più fitte.

Non ammetteva Cristo al suo fiero giudizio intercessione o supplica alcuna; erano frante le forze a Maria; cessava ogni ufficio di guida; le anime apparivano nude, sole innanzi al loro Signore. Ma i critici non si diedero pace, finchè non videro trascinate entro il « Giudizio » le dolci guide di Dante. E, come scorsero nella figura che sporge innanzi al primo apostolo un volto di gran gravità, con gran barba — di singolare somiglianza con la nota effigie di Leonardo da Vinci — l'ultima

scorta di Dante all'ultima salita all'empireo, in verità, non altri che un patriarca, pur rinvennero, in altro canto della gran rosa dipinta, Beatrice. Alla glorificazione di Beatrice, tante volte rinnovata dal Botticelli, non doveva Michelangelo opporre la sua? Qual dono più accetto a Dante, certo atteso dal suo ammiratore più fervente, che il ritratto appunto di Beatrice, la donna celeste, fulgente degli « eterni rai », che condusse il poeta dalla terra a Dio? Beatrice s'è svelata infatti, or qua or là, or su or giù sul gran quadro, senza però immedesimarsi ancora con pace piena in una figura determinata e stabile. La riconobbe un critico nella più bella, altera ed eroica figura di donna che emerge nel quadro a sinistra, accanto al gruppo del centro, steso un braccio in atto di proteggere una fanciulla che, smarrita, a lei ricorre, e flette le ginocchia innanzi a lei. Le forme gagliarde e venuste, l'atteggiamento di risoluta fermezza, il colore fiammeggiante dell'abito, il candido velo non lasciano dubbio. È Beatrice costei; e Michelangelo, con deliberato proposito, pose nel cuore del suo dramma la sublime donna, perchè offrisse un contrasto solenne alla scena raccapricciante del giudizio che si svolge al suo lato. Così si ragiona, così si vaneggia, e ancora si ha cura, compiuta l'identificazione audace, di avvertire il profondo distacco tra il pensiero del poeta e il pensiero del pittore!

Ma in cotesta meravigliosa figura altri avevano pur visto Niobe, altri Anna, la madre di Maria, altri Rachele, altri Maddalena (al Taine offriva l'immagine di Eva); e le metamorfosi seguiranno, violente o placide,

finchè durerà il deplorevole vezzo di vedere ostinatamente la « Commedia » dantesca in ogni scena del dramma del « Giudizio ». Più accorto, un altro critico scoperse Beatrice nella parte opposta del grande affresco, sopra l'erculea figura di Adamo, all'altezza del Giudice medesimo, recinto il capo di candido drappo, l'indice teso in atto di insegnare la celestiale dottrina. Ed ecco l'innominata donna, perduta tra le turbe, acquistare nome immortale. Sia pure costei Beatrice, soggiunge un terzo critico, poco convinto, e in cuor suo dolente di non aver lui ritrovata l'altera donna, la Beatrice vera, « cinta d'oliva », entro il beato cerchio; ma allora non si ritenga raffigurata Rachele, la Rachele dantesca, nella donna che le sta accanto, teso al basso l'indice, pure in atto di impartire dottrina; si ravvisi risolutamente Lucia, la Lucia di Dante, mossa da Beatrice a soccorrere il suo fedele che al basso rovinava! Rachele, Lucia, Beatrice, capricci dei nuovissimi interpreti che vedono cadere di mano il pennello all'artista possente ogni qual volta egli s'attenta a non rifare, a non illustrare la « Commedia », intesa coi lumi, lo spirito, la sapienza e la sagacità concesse a loro medesimi.

Michelangelo leggeva in Dante la ripartizione degli scanni nella rosa dell'empireo: « Di contro a Pietro, vedi sedere Anna — tanto contenta di mirar sua figlia ». Ed eccolo, docile al vangelo del suo poeta, che giammai non altera, dipingere la madre della madre di Dio, nel luogo che pur Dante doveva suggerire. La Niobe-Beatrice, trasumanata, vola ad altri cieli, per cedere la bella figura ed il bel volto ad Anna. Vera-

mente, lieta non vedi la santa, sì bene ritta e sì altera; osservi grande distacco tra lei e l'apostolo, occupato dal gruppo centrale, da altri martiri e santi. Ma che cosa non può fare l'immaginazione e il buon volere dei critici devoti a Dante ed a Michelangelo?

Un capriccio del nostro ragionamento può indurci a spezzare l'unità organica portentosa dell'opera michelangiolesca, per trovarvi una illustrazione saltuaria, incoerente dell'opera dantesca. Meraviglia ancora che nessun verso di Dante, tradotto in pittura, si sia visto nei due semicerchi che coronano all'alto il grande affresco. Gli angeli, mossi con vertiginosa foga, come da turbine, s'aggrappano alla colonna, alla croce, ad altri segni della Passione di Cristo. A questa Passione è rivolto il pensiero costante dell'artista, che anima della sua vita il più terribile giudizio. Questa Passione è il cuore vero dell'opera del gigante, che si stringe, rimpiccolisce e trema pur lui dinanzi a Cristo. Alla passione di Cristo risponde la passione dei martiri. Due crocefissi enormi gravitano ai due lati dell'affresco. Gli eroi del sacrificio sono posti ora di fronte al loro redentore (1); due di loro campeggiano nel mezzo del quadro immenso; e i brividi ti colgono quando fissi quella lunga e smunta pelle che penzola, impugnata dal santo che la vestì, e che attesta ancora la

(1) Appaiono cogli strumenti del martirio sofferto anche nel giudizio del duomo di Ulm (2ª metà del '400) — W. LÜBKE, *Das Wandgemälde des Jüngsten Gerichts im Münster zu Ulm*, nella « Zeitschr. f. bild. Kunst », del 1883, p. 205.

malvagità cruda e feroce delle genti malvagie attese al gran varco dalla giustizia divina. Come trovare qui riflessa la concezione dell'umana e divina commedia di Dante? Non per letiziare e fruire della grazia e beatitudine celeste si raccolgono le schiere degli eletti, ma per far fede del sangue versato, dei patimenti avuti, in questa valle di dolore e di pianto che è la terra. Per redimerci, quanto soffristi, pare dicano i beati. E pur noi soffrimmo. Vedi gli strumenti del nostro supplizio. Dell'ira di Dio ben possono infiammarsi quei santi, quei martiri. Tanto si è patito; corsero fiumi di sangue; e gli uomini traviano pur sempre, e miseramente. Da testimoni i martiri si fanno giudici; nè hanno bisogno di invocare vendetta. Il castigo non può mancare, e scenderà sui colpevoli, e tutte le onte saranno lavate (1).

Gli interpreti dantisti non si sgomentano di un improvviso inaridire delle fonti loro; e vanno cercando nel gran corpo della « Commedia » ricordi al supplizio dei martiri; recano, come prova della suggestione del poeta, il cenno a « Lorenzo in su la grada », immediatamente

(1) Nel volume, certo non trascurabile, di V. VALENTIN, *Ueber Kunst, Künstler und Kunstwerk*, Frankfurt a. M., 1889, p. 272 *(Cornelius und das Weltgericht)*, trovo una supposizione curiosa a proposito del *Giudizio* michelangiolesco: « In stürmischer Eile werden Christi Marterwerkzeuge herbeigeschleppt, sollten sie nicht noch im letzten Augenblicke den Richter mahnen, dass er ja selbst den Versöhnungstod erlitten hat und zwar nicht um der Gerechten, sondern um der Sünder willen, womit diese Verdammung so gar nicht uebereinstimmt? ».

seguìto in quel canto del « Paradiso » (IV, 84) dal cenno a Muzio Scevola, « severo », « alla sua man »; come se infinite volte, senza il sostegno del verso dantesco, Michelangelo non dovesse essere ricondotto al santo e al suo martirio nei tempi tristi in cui tracciava i disegni per la facciata di San Lorenzo — la chiesa ove posano le sue tombe — e non in quei tempi soltanto (1). Quanto a San Bartolomeo, la « Commedia », è vero, escludeva il santo scorticato; ma rimembrava la punizione crudele inflitta da Apollo a chi osava gareggiare col suo canto; ti poneva dinanzi la « vagina » tolta dalle « membra » di Marsia. Il martirio pagano doveva richiamare il martirio cristiano. Michelangelo pareva vestisse di carni pagane robustissime i suoi eroi, i campioni più intrepidi della fede di Cristo. Il suo San Sebastiano è un Dio uscito dall'Olimpo, che appoggia sulle ginocchia e stringe le freccie del martirio, quasi si apprestasse a conficcarle lui nel corpo di un rivale. Coll'arte sua, che tutto ravviva, Dante abbozza la tragica scena del supplizio di un sol santo; e, nel verso, in cui è divina forza e divina grazia, il respiro dell'eterno, indica l'inseguire delle « genti accese in foco d'ira », il « chinarsi inver la terra » del « giovinetto » lapidato, ormai già colpito a morte, eppur sollevato al cielo sempre lo sguardo, « orando all'alto Sire, in

(1) Si veda il cap.: *Die Entwürfe und Modelle für die Fassade von San Lorenzo in Florenz,* dello studio del GEYMÜLLER, *M. B. als Architekt,* München, 1994, pp. 1-12. — « Michel-Ange a pris du poème Laurent. Il a remplacé le païen Scaevola par Barthélemy », così E. OLLIVIER, *Michel-Ange,* Paris, 1892, p. 269.

tanta guerra — che perdonasse a' suoi persecutori, — con quell'aspetto che pietà disserra » (1). Perchè non si tolse Michelangelo questa meravigliosissima scena, la figura di Santo Stefano, così plasmata, per il dramma suo, e preferì riprodurre San Biagio, Santa Caterina, San Sebastiano, San Simone e altri santi e martiri, spogliando un martirologio, ideando quelle figure a cui doveva infonder lui la poesia, l'arte, la vita ? (2).

Compiono gli angeli la corte di Dio, e gridano la volontà divina agli uomini risorti; non conoscono gerarchie; trascorrono tutti gli spazi all'alto, al basso, su tra i beati, giù tra i dannati; fendono l'aere sicuri, senz'ali, con gran foga e grande zelo. L'ira di Dio gli sprona; affrettano il messaggio, come l'affrettavano gli angeli della volta; non sollevano preci, non inni, non canti, non lodi. La contemplazione è mutata in azione. Ricevono forza dall'aspetto di Dio — « dein Anblick gibt den Engeln Stärke » — direste che il divino, l'angelico in loro sia scomparso, e solo rimanga, visibile, attiva, la natura umana. Alla lotta si destinano; nati ad opporre ai furori d'inferno i furori del cielo; muovono gagliarde le braccia; ghermiscono i giganti; li domano; li gettano ai loro abissi. Se soffiano nella

(1) Si ricordi la nota di F. ROMANI, *Il martirio di Santo Stefano,* nella « Raccolta di Studi critici ded. ad Alessandro d'Ancona », Firenze, 1901, pp. 539 sgg.

(2) Non riesco a ravvisare nel *Giudizio* S. Stefano, che pur si palesava all'occhio accorto dello JUSTI: « ich glaube ihn zu erkennen in der jugendlichen Gestalt über S. Bartholomäus, die Christo direct gegenübergestellt ist » — « Neue Beiträge »..., p. 328.

tromba del giudizio, immaginate come echeggerà terribile la nota dolente negli spazi, gravidi di procelle. Veramente, i morti dovranno destarsi, e, veramente, udranno « quel che in eterno rimbomba ». I versi di Dante non fuggivano dalla mente di Michelangelo; ma è naturale che l'artista ritraesse i segni del giudizio col consiglio grave dell'« Apocalisse »; e, certo, non ai versi del poeta che additano il « volume aperto nel qual si scrivon tutti i... dispregi » (*Parad.*, XVII, 113 sg.), ma alla visione apocalittica, in cui è memoria dei volumi, grandi e piccoli, che si apriranno ai morti, ritti innanzi al trono di Dio, e del giudizio che avverrà, conforme alle cose scritte nei libri, secondo le opere compiute, risponde la concezione michelangiolesca degli angeli carchi dei due libri, quello grandissimo dell'opere malvage, aperto a destra, e il piccolo dell'opere buone, aperto a sinistra, come specchio dell'infallibile giustizia di Dio. Più sotto, in due gruppi, due volte ripetesi la lotta tra angelo e demonio per il possesso di un'anima (tre volte riprodotta negli schizzi noti e raccolti dal Frey, N. 188), lotta di cui gli asceti e i paurosi spiriti dell'età media tanto si compiacevano, e pure raffigurata nel camposanto di Pisa. In quale delle anime vestite di un corpo poderoso di gladiatore, avvinte e ghermite, capofitta l'una, distesa l'altra a fianco, e stretta ai piedi da serpi, ravviseremo il Buonconte di Dante, preso ad un tempo « dall'angel di Dio » e da « quel d'inferno »?

All'alto si sollevano col peso mortale, or reso immortale, e muovono verso il cielo le anime dei risorti,

accette a Dio, forti ed ardite, su e su sospirando la dimora degli spiriti eletti, l'ultima salute. Si piegano, si torcono, si stendono, si arrampicano entro i vuoti spazi; e salgono, e salgono. Una fiamma interiore le ravviva. Non hanno appoggio materiale; non hanno ali; solo le spingono le « piume del gran disio »; e fendono con esse l'aere sicure. Così già movevasi negli spazi illimitati il Dio possente della volta della Sistina, che popola ed anima il gran vuoto dell'universo. Questo miracoloso rapimento mistico degli spiriti attratti da Dio doveva essere reso con un miracolo dell'arte. Una sospensione di corpi atletici che ti dà l'impressione viva di uno staccarsi naturale e di un naturale moto all'alto; la vita e la tensione dell'anima, riprodotta nella vita e nella tensione del corpo; invertita la legge di gravitazione per le anime pure e salve, levate in su, mentre in giù debbono piombare le anime dannate impure. Guardiamo attoniti questo salire per l'invisibil erta, e pensiamo allo stupore di Dante, quando si vide su nel regno dei beati trascendere « questi corpi lievi ». Al suo fedele diceva allora Beatrice: « Non dei più ammirar, se bene stimo — lo tuo salir, se non come d'un rivo — se d'alto monte scende giuso ad imo » (*Paradiso*, I, 136 sgg.).

La concezione dantesca indubbiamente ha qui attraversato la concezione arditissima di Michelangelo, e forse diede stimolo a questo figurare, vivificare e spiritualizzare portentoso, che pur si rinnova negli ultimi affreschi della Cappella Paolina. Fors'anche l'artista era mosso da concetti platonici, che pur le rime sue

esprimevano; e immaginava il reggersi e il sollevarsi con le ali dell'anima entro i raggi della viva luce. Posso accordarmi col critico dotto e sagace, che assicura aver Dante rivelato a Michelangelo la comunicazione più spedita fra la terra e il cielo (1), pur non ammettendo con lui che da Dante movessero le idee principali e fondamentali espresse nel « Giudizio ». E non sorgano altri indovini ad additarci nelle anime del gran gruppo dei risorti, spronati a Dio, che Michelangelo raffigura questa o quest'altra anima vista da Dante nel suo trascendentale viaggio; e non si ripeta che la donna staccata e sola al basso del gruppo, e come in sè ristretta nel lento volo, debba identificarsi con l'« alma » che Dante, ramingo nella valle fiorita dell'antipurgatorio, contempla, trasecolato, sorgere, giungere e levar « ambo le palme », orare devotamente, con note dolcissime il « Te lucis ante ».

Non era senza esempio l'ardita figurazione del rapimento all'alto del corpo grave spinto dalle ali delle anime. Un principio di esso doveva pur ammirarlo Michelangelo nel grande affresco del Signorelli che preludia al « Giudizio » suo proprio (2), e metteva già

(1) BORINSKI, *Die Rätsel M.'s.*, p. 307: « Das ist wohl der grösste Gewinn, den speziell die Malerei der Einwirkung Dantes auf den gleichgearteten Genius des Gerichtsmalers der Sixtina verdankt. Er überbrückte sozusagen ihren leeren Raum, zwischen Himmel und Erde, dieses eigentliche gähnende Chaos für die Phantasie ».

(2) L'inspirazione dantesca nella creazione del Signorelli è rilevata nel saggio acuto di R. FISCHER, *Luca Signorelli*, Leipzig, 1879, p. 193: « Die Inspiration, welche Signorelli, von ihm (Dante) erfuhr, ist so gewaltig, dass er ihm in seiner Weise als Maler gleichsam,

il fremito di una vita spirituale, il sospiro dell'eterno nelle nude carni (1). Anima e varia Michelangelo il

mimisch ähnlich wurde, wie keiner vor oder nach ihm. Dies nicht sowohl im Einzelnen als im Geiste des Ganzen ». Ma è giudizio vaghissimo. In che consista cotesta ispirazione non si dice; e dobbiam credere che il Signorelli fosse congeniale a Dante (p. 196); « gerade weil noch ein Antheil mittelalterlichen Gemeingefühls in ihm fortwirkt, macht sich eine Congenialität mit Dante fühlbarer als bei allen Anderen, welche die Dichtungen dieses Poeten zum Object ihrer Darstellung nahmen ». — Il distacco tra la creazione di Dante e le figurazioni del *Giudizio* anteriori all'opera michelangiolesca è benissimo rilevato da P. JESSEN, *Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo*, Berlin, 1883, pp. 50 sgg.: « die trockene Illustration ist selbständigen Geistern verächtlich; nur spielend, ganz nebenbei versucht sich Signorelli an kleineren Scenen aus der Göttlichen Komödie, und der Missgriff des Orcagna, die totale Versinnlichung des dantesken Höllenlocals, findet keinen Nachahmer ». — Sulle prime figurazioni del *Giudizio* vedi G. VOSS, *Das jüngste Gericht in der bildenden Kunst des früheren Mittelalters*, Leipzig, 1884 (« Beitr. z. Kunstgesch. », VIII); G. GRAU, *Quellen und Verwandtschaften der älteren germanischen Darstellungen des jüngsten Gerichtes* (« Studien zur englischen Philologie », Halle, 1908); W. H. v. d. MÜLBE, *Die Darstellung des jüngsten Gerichtes an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs* (« Kunstwissenschaftliche Studien », vol. VI), Leipzig, 1911. Nel « Bollettino d'arte » (1908), II, 470 sgg., una breve notizia di G. GEROLA, *Il Giudizio universale scoperto a San Zeno a Verona*. Scene del *Giudizio* si ricordano nell'opera di P. D'ANCONA, *La miniatura fiorentina (sec. XI-XVI)*, Firenze, 1914. Per altre figurazioni si veda E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie Méridionale*, Paris, 1904, vol. I, pp. 260 sgg.

(1) È singolare che nei *Dialoghi*, riprodotti e foggiati a capriccio da FRANCISCO DE HOLLANDA (II, 53 dell'edizione curata da J. de Vasconcellos, Wien, 1899), Michelangelo accenni solo di sfuggita ai dipinti di Orvieto, e nemmeno faccia il nome del Signorelli. Il VA-

dramma della gran salita, e a talune delle anime che si drizzano a Dio concede come premio allo slancio divino l'aiuto di uno o di due braccia tese, perchè si acceleri e si agevoli l'ascensione. Il pensiero del critico corre al poema, e ritrova, al « guasto ponte » di Malebolge, Virgilio, pronto a soccorrere, pietoso, con « piglio dolce », il suo protetto, Virgilio che, dopo aver riguardata « la ruina », apre le braccia e leva in su il poeta « ver la cima — d'un ronchione ». Fattasi ardita la fantasia, lieta di popolare i vuoti spazi di roccie e di scogli, muta in una gran fune un gran rosario teso da un angelo a due anime, congiunte alla salita; s'imbatte nella corda di Gerione, che Dante tutta scioglie da sè alla discoscesa ripa, perchè Virgilio l'afferri e giù la gitti « in quell'alto burrato ». Con quella corda medesima Dante immaginava prender la lonza, al suo primo rovinare (1). Quella corda ora è fatta strumento singolarissimo di salvezza per le anime del « Giudizio ». Stupisce, in verità, che l'occhio

SARI, nella vita del Signorelli, ci attesta l'ammirazione sconfinata di Michelangelo per il suo genialissimo precursore, a cui tolse parecchio per il suo *Giudizio*. — L'indimenticabile nostro FEDELE ROMANI diceva addirittura (*L'Opera d'arte*, cit.): « Michelangelo trovò nel Signorelli il suo Virgilio ». — Sulla figurazione di un principio di gravitazione all'alto nell'affresco del Signorelli vedi R. FISCHER, *Luca Signorelli*, p. 192; e K. BORINSKI, *Die Rätsel M.'s.*, p. 309. — Un tentativo potrebbe pure scorgersi in Giotto, nella illustrazione botticelliana dei primi canti del *Paradiso* (vedi p. es. la I tav. della nota pubblicazione del LIPPMANN), e altrove.

(1) Ricordo, tra le più recenti divagazioni, quella di E. BEVILACQUA, *L'episodio dantesco della corda*, nel « Giorn. dant. », 1913.

acuto del critico non distingua la spiccatissima collana di preghiere, lo scorrevole e pieghevole rosario, a cui s'affidano le anime devote per avvicinarsi a Dio. « Lontano da Dio », sbattuto e in pianti, pur Michelangelo affidavasi alla collana delle preci sue; l'orazione è la sua scala al cielo; e, nelle infermità stesse del corpo, miglior rimedio, soleva dire, delle medicine. Occorreva dare sigillo dantesco, non alla simbolica fune soltanto, ma alle anime altresì che vi trovan sostegno; ed ecco portata l'immaginazione di un altro critico a Forese, smunto per gran digiuno entro la cornice dei golosi, ma lieto d'esser su venuto mercè i « prieghi devoti » ed i « sospiri » della Nella sua. In quale dei due sospesi, membruti e forti, debba incarnarsi quel peccator macilento, che Dante e Dio redimono, non si dice, e ancora non s'indovina.

Nel suo dramma lugubre Michelangelo poneva altre scene di una sua visione triste dei morti risorti, non sollevati ancora interamente dalla nuda terra che li avvince. Qua e là tra quelle genti, in cui tarda a circolare la vita, sogghigna lo scheletro della morte, quasi celebrasse il suo trionfo ancora. Scompiglio, disordine, stupore, angoscia e dolore in ogni parte. La luce appena è giunta, e appena si sostiene. Qui pure l'artista, che certo sovvenivasi dei risorti negli affreschi orvietani del Signorelli, doveva far forza, per ricacciare tra le ombre la visione che lo colpiva; doveva soffocare nel cuore la profetica parola di Ezechiele che lo muove e l'inspira; e ritrarre, per compiacere gl'interpreti suoi, la visione di Dante. La fantasia batte sicura per gli ampi spazi,

e ritrova su quel lembo di deserto terrestre, su cui dolorano i risorti di Michelangelo, disseminate le tombe dantesche degli eresiarchi, disposte come le tombe di Arles e di Pola, che il Botticelli ritraeva nelle note illustrazioni. Fanno pur esse « tutto il loco varo ». L'occhio non le vede; e nemmeno scorge le fiamme che dovrebbero essere sparse tra gli avelli; ma qui non è luogo di dannati, si dice; è luogo di purgazione; e in quel branco d'anime derelitte, uscite dal torpore mortale, peste, curve, contorte, o a metà drizzate alla luce che le colpisce, è posta la sapiente disposizione delle anime purganti nel secondo regno dantesco. Si distinguono, con mirabile chiarezza, o dallo stendersi del corpo premuto alla dura terra, o dal « vil cilicio » che mal copre le carni, o da certo levare in su del mento, « a guisa d'orbo », le anime degli avari, dei prodighi, degli invidiosi. Rivedi papa Adriano, rivedi Sapia. È uno sbizzarrirsi innocente; purchè non si dia ad un capriccio sembianza di verità, valore di nuova luce di sapere acquisita.

* * *

Giù tra i dannati opera la giustizia divina per mezzo dei demoni, che infuriano, che percuotono e lacerano e agguantano e addentano. Necessariamente Michelangelo li ritrae fieri nell'aspetto, acerbi negli atti; ma non si concede all'orgia del brutto, del mostruoso e dell'orribile. Malgrado la deformazione del corpo, che fu

bello un tempo, com'era bello il corpo degli angeli creati a immagine di Dio, l'umana natura vi è ancora profondamente impressa. L'uomo trionfa, in mezzo a tutti gl'inferni dell'anima. E sono demoni in questo « Giudizio » che gli Dei ellenici accoglierebbero nel loro Olimpo, se non fossero i segni e gli attributi di diabolica turpitudine aggiunti a viva forza al corpo, sì ben costrutto, sì vigorosamente plasmato. Giammai l'artista si sarebbe rassegnato a riprodurre nella sua umana commedia la figura immane, così spettacolosamente goffa e deforme del Lucifero dantesco (si ricordi l'illustrazione del Botticelli, goffissima per necessità). E poco distraevasi, ritengo, nello sciegliere le laide forme, i ceffi, i musi convenienti ai suoi ministri infernali, nell'immaginare e applicare corna e orecchiacci da pipistrelli, e figurare le diaboliche minaccie, e l'ire, gli atroci sorrisi, il digrignar dei denti, lo schernire colla lingua in fuori, lo stendere o lo strignere degli artigli. Sono soli i demoni a ridere in questa tragedia dell'anima, empita di pianto e di dolore (1). Ma il riso è di una acerbità inesorabile; guizza come luce infernale, e mette i brividi nel cuore. Non c'è posto per l'umore negli abissi d'inferno, e meno ancora nelle sfere del cielo. A Michelangelo stesso appena giungeva il sollievo del riso e della comicità bonaria, leggera e folle; gli svaghi erano fugaci, e conditi anch'essi di amari-

(1) Nei demoni del Signorelli ROBERT FISCHER (*Luca Signorelli*, p. 215) trova « eine grandiose, transcendentale Schadenfreude ». Il Signorelli è, nel suo concetto, « der Begründer der schönen Schrecklichkeit in der Höllendarstellung ».

tudine; sì sgomentevolmente seria appariva la vita. Persino negli schizzi più rapidi la celia occulta un fondo di tristezza.

Pur nella « Commedia » è l'acerbo morso del riso d'inferno, il riso che spreme la lacrima; ma, a tratti, l'altissima sinfonia vibra, fra lo stridore di procelle, note miti, dolci e serene. Nè sempre sguaiatamente e amaramente ridono i diavoli di Dante, capaci dei gesti più turpi e osceni, delle parole più crude e taglienti; talora lo scherzo ti sgrava come d'un peso; la comicità è irresistibile; ridi tu medesimo; vedi tremare la luce entro le tenebre (1).

E sembra che Dante si trastullasse co' suoi demoni,

(1) Si veda il lavoro alquanto prolisso di E. SANNIA, *Il comico, l'umorismo e la satira nella Divina Commedia*, Milano, 1909; col correttivo recato dal PARODI, nel « Bull. d. Soc. Dant. », N. S.; XVI, pp. 161 sgg. (particolarmente pp. 193-198. — Sembrava al Sannia che « il genio comico e satirico » fosse in Dante « impronta, eredità etnica »). E vedi I. SANESI, nella « Rass. bibl. d. letter. ital. », XVII, 185 sgg.; L. RAGG, *Wit and humour in Dante*, in « The Moderne Language Review », VIII, 27 sgg.; e K. VOSSLER, *Die ästhetische Erklärung der göttlichen Komödie* (III vol. dell'opera *Die göttl. Kom.*), Heidelberg, 1910, pp. 124 sgg., 156 sg. — Diceva il DE SANCTIS, in una lezione del 1855, or data in luce: *La rappresentazione del brutto nella Divina Commedia* (*Commemorazione di F. De Sanctis...* Napoli, 1917, p. 67): « Dante era troppo nobile e sdegnoso, e non sapea indugiar con pazienza lo sguardo sulle umane fralezze: il suo sorriso è amaro; di sotto alla facezia spunta il disdegno, e spesso nella mano la sferza gli si cambia in pugnale. Quando il difetto gli comparisce dinanzi alla fantasia, non vi riposa lo sguardo sopra, ma ne lo torce sdegnoso; sicchè il comico gli esce abbozzato e crudo, e non idealizzato fino alla caricatura ».

quando immaginava le prodezze loro giù nella bolgia de' barattieri, intenti a bene tuffare le loro vittime entro la pegola spessa, come gli sguatteri fanno della carne nella caldaia. E Michelangelo stesso ride a quelle scene, ideate dal suo poeta; e ne pone come un tragico riflesso nel dramma de' suoi demoni, che ferve attorno alla barca di Caronte. Qui pure i demoni si gettano sulla preda loro, « con quel furore e con quella tempesta — ch'escono i cani addosso al poverello »; li addentano; li strappano coi « raffi » e i « roncigli »; e li trascinano giù nel loro regno.

Possiamo immaginarci a piacere la pece bollente, « che inviscava la ripa da ogni parte », al termine della livida palude, su cui tragittano le anime lasse, conturbatissime, dei dannati. Ma è pur follia voler ravvisare nei demoni di Michelangelo i demoni medesimi descritti dal poeta. Accordate anche all'artista la facoltà di ideare e creare le figure diaboliche sue proprie che più gli convengono. Un demonio, terribilmente stretto e raggomitolato in sè, con stese due ali ampiissime per tutta la lunghezza della barca di Caronte, piegate le ginocchia, stesi gli artigli, con a cavalcioni un peccatore, che addenta fieramente in un polpaccio, dovrebbe essere il diavol nero, che Dante vide venire « correndo » su per lo scoglio dell'alta fessura di Malebolge, « con l'ali aperte, e sopra i piè leggero ». « L'omero suo ch'era acuto e superbo », dice ancora il poeta, « carcava un peccator con ambo l'anche, — e quei tenea de' piè ghermito il nerbo ». S'era buttata quell'anima malvagia sulla spalla; non se l'era messa

a cavalcioni. Non si fraintenda il verso dantesco, per vederci quello che Dante non ci mise, e Michelangelo, illustratore della « Commedia », non ci avrebbe trovato (1). Conveniva intendere così, per ritrovare in quel peccatore, così carcato, il barattiere lucchese, « un degli anzian di Santa Zita », che Dante destinava ai liquidi ardori della sua bolgia.

Ma all'identificazione di quel demonio e di quel peccatore, qui, tra la palude e la pece, non si tien paga la fantasia dell'ultimo scioglitore di enigmi, che pur rinfaccia, non so bene quante volte, il procedere « meccanico » degl'interpreti suoi colleghi. Colpita dal cenno al passaggio « di ponte in ponte », nel primo verso del canto dei barattieri, muove, mirabilmente spedita, ad altre scoperte; e, nella gran grotta che separa nel quadro il gruppo dei risorti dal gruppo dei dannati nella barca fatale, nelle roccie ciclopiche, piegate a volta, sotto cui s'accovaccian demoni, ritrova, « esattamente » riprodotti, gli scheggioni del ponte di

(1) È vero che moltissimi intesero male, come il BORINSKI (*Die Rätsel M.'s.*, p. 322) il verso di Dante. E converrà rimandare al commento così efficace del TORRACA (2ª ediz., Roma, Milano, 1909), e riflettere alquanto al « laggiù il buttò », che segue al « carcava » dell'alato demonio. — Anche il BASSERMANN *(Dantes Spuren in Italien)*, München, Leipzig, 1898, p. 438), che rimanda alla scena dantesca per la rappresentazione del demonio alato negli affreschi del Signorelli e di Michelangelo (« Und doch hat weder Signorelli noch Michelangelo in dem Sünder den lucchesischen Rathsverwandten dargestellt, den Dantes Teufel schleppt »), immagina una « rittlings aufgeladene arme Seele » (« sopra di sè tiene a cavalcioni un dannato », traduce il GORRA, *Orme di D.*, p. 494).

Malebolge, « tutto spezzato al fondo » nell'« arco sesto »; rivede, sotto gli scogli, curvi, acquattati, quei demoni stessi che Dante vedeva, « i dimon che del ponte avean coperchio » (1).

Non ci fu mai dubbio, nemmeno tra i primi interpreti ed ammiratori del gran « Giudizio », che a Dante non dovesse Michelangelo la prima ispirazione al suo Caronte e al suo Minosse. Non s'è ritrovato Cerbero, la fiera pelosa e crudele che « graffia gli spirti, gli scuoia ed isquarta »; e si stupì alquanto di riavere così ringiovanito Caron dimonio, ritto sulla nave sua, con erculee membra ed erculea posa, stretto il remo nelle fortissime mani, e pronto a calarlo con formidabil colpo sull'anime sbigottite. Con la concezione dantesca del nocchiero d'inferno, certo la fantasia di Michelangelo, avvezza a tutto trasfondere nel primo impulso della creazione, accoglieva l'immagine viva di Caronte riprodotta dal Signorelli. Minosse torreggia là sulla riva, dove approdano arraffati i malvagi. Infuriano tutti; e lui appena si torce e si muove; e nemmeno ringhia. L'inferno ha la sua orribil calma, che tutta si rifugia nel giudice « conoscitor delle peccata ». Il corpo d'atleta assai spazio concede per recingere in più e più giri, quanti ne contano gli abissi d'inferno, la coda d'idra di cui dispone. Così giudicando, Minosse serba il silenzio altero e sprezzante. Capriccio dell'artista obliare qui

(1) « Die Teufel, die sich unterm Damme *duckten* », traduce il Borinski (p. 322), un po' ad arbitrio, per agevolare la sua interpretazione.

il suo originalissimo dramma, per seguire il dramma del poeta ed illustrarlo con l'arte sua! I gradi d'inferno, misurati e fissi dal compasso di Dante, scomparivano necessariamente nel quadro del « Giudizio ». Nè occorreva li additasse Michelangelo all'immaginazione di chi pur tutto doveva calare, concentratissimo, nel gran dipinto; come dicesse: Vedete, laggiù è il regno del dolore, in cui si svolge la tragedia del divino poeta. Le bolgie di Dante sono laggiù.

Occasione per i critici di divagare sul giudizio compiuto con sì tacita eloquenza dal nuovo Minosse. Avvinghia Minosse due volte; dunque di due gradi vuole si precipiti l'anima mal nata. Quel peccatore dev'essere un goloso dello stampo di Ciacco; e tra golosi del secondo cerchio (il cerchio del limbo è fuori della competenza del giudice d'inferno; Minosse è buon loico, e numera con senno) dovrà scontare la dannosa colpa. Veramente, Minosse trovasi come isolato, spettatore un po' lontano del travolgimento precipitoso e fiero delle anime. Nessun peccatore gli sta di fronte; ma i critici sanno chi adocchia al di là delle teste dei demoni a lui sommessi; e vedono il goloso nel corpo di un dannato tirato in giù dal naviglio di Caronte, mosso per rabbia ad addentare le proprie carni (1).

(1) A complemento delle osservazioni borinskiane, sagaci quanto bizzarre, nel volume *Die Rätsel M.'s.*, pp. 326 sg., si veda la risposta ad una critica del POCHHAMMER, che ora mi sfugge (nella « Berliner Zeitung »?): « Der Maler kann also mit seinen zwei Schweifringen nur die zweite Stufe der Schlemmer meinen, wie denn auch der Blick des Höllenrichters dabei den sich selbst Anbeissenden, d. i. den Schlundgierigen, trifft. Dies Laster... war dem peinlich mässigen und nüchternen Künstler am fremdesten » (art. cit., *Die Propyläen*, 3 febbraio 1909).

Bisognava che il « Giudizio » riflettesse tutto l'ordinamento morale dell'inferno dantesco, e rivelasse una concezione etica dell'artista, perfettamente identica a quella del poeta. Mutano i tempi; mutano le dottrine; si succedono nell'arte le aspirazioni e le tendenze; ma è pur forza che Michelangelo si ritrovi al punto stesso in cui convergevano i raggi del pensiero del poeta. Spogliavasi deliberatamente del pensiero proprio, per correre con docilità supina al pensiero di Dante. Accetti l'artista ad occhi chiusi e con tranquilla coscienza la scala dei valori umani stabilita da Dante per la consumazione dei secoli, e si convinca non esserci altro castigo alle colpe di quello determinato da Dante, con infallibile consiglio. L'arte sua, il dipingere e lo scolpire, sia un tributo di deferenza pagato all'arte del genialissimo e fecondissimo ispiratore.

Vi fu già nel '500 chi vedeva nei dannati del « Giudizio » punito « conseguentemente ogni vizioso per quella parte che peccò », e nettamente designata la colpa dal genere del castigo (1). Ma in quest'inferno gli attributi aggiunti alle figure scarseggiano più ancora che nel regno michelangiolesco dei beati. Nei corpi plasmati meno agevole era porre il solco della pena

(1) E nell'800 ancora, EUGÈNE DELACROIX: « Michel-Ange a personnifié les péchés capitaux et leur inflige à chacun une espèce de supplice analogue à la nature du péché » — « Revue des Deux Mondes », 1837, 1° luglio, p. 342.

patita che nella parola viva. Nè poteva disporre il pittore dei mezzi concessi al poeta per figurare le torture e gli strazi dell'anime più fiere e rie. I demoni ghermiscono con rabbia, arraffano, azzannano talora, ma non fanno scempio delle misere carni, che ancor si conservano intatte, e ancora riflettono la maestà, la grandezza e bellezza della divina creazione. È un inferno interiore che vagheggia l'artista titano, un inferno che macera l'anima, e contorce e addolora il corpo, in cui trema quell'anima, senza deformarlo e senza distruggerlo. Di corpi opachi, tanto scemi « che dall'ossa la pelle s'informava »; di ombre simili a « cose rimorte »; di genti disfatte dal crudo patimento; di infelici dilacerati o fasciati di fiamme o immersi nella ghiaccia; d'altri che rinnovano l'ira che li acciecò in terra percotendosi, « troncandosi coi denti a brano a brano », non poteva popolare Michelangelo il suo regno dei dannati. Il martirio fisico era martirio dell'arte sua. Doveva quindi sommettersi il criterio morale alle esigenze artistiche, che imponevano una scelta determinata, una disposizione in gruppi o in singole figure delle anime in pena, condotte all'estremo giudizio. Non si travasano le bolgie dantesche sul piano ove stendesi l'affresco immenso. Tutte le sapienti costruzioni del poeta dovevano frangersi, per far posto ad una struttura novella, diversissima dall'antica.

Ma non v'è luce e non v'è salute, gridano i critici, fuori dell'alto concetto del poeta. E immaginano riprodotta dantescamente nel dipinto la scala intera delle punizioni dei sette gravissimi peccati mortali. V'è chi

assicura aver distinto Michelangelo, « rigorosamente », a modo suo, ma pur sempre come fedele interprete del poeta, gli incontinenti dai perversi veri, rei per malo volere; e ritrova gli uni al basso, gli altri più in su nell'affresco. Dante metteva profondamente in giù gli scellerati maggiori; Michelangelo li toglie ai baratri danteschi più oscuri, per porli, sollevati, con possente rilievo, sui peccatori minori. L'ordine si inverte; ma il poeta non è tradito. Nella linea orizzontale del dipinto, che rispecchia la linea verticale tracciata nel poema, seguirà la graduatoria dei peccatori da sinistra a destra, da destra a sinistra? Gl'interpreti escono presto d'impiccio; scelgono e impongono come dogma il loro arbitrio. L'ultimo, decisamente il più immaginoso, si rassegna a veder franto l'ordine dantesco; si costruisce una sua psicologia, un suo dramma, che ritrova, meravigliosamente dimentico all'improvviso dell'invenzione o visione propria, nel cuore stesso del dramma dell'artista. Apre la serie dei peccatori maggiori Lucifero; e Giuda la chiude. Il gruppo dei dannati è come stretto tra' due colossi che il poeta gettava negli estremi abissi del suo inferno: il grande orgoglioso e il grande traditore. Il Satana di Dante riacquista il suo « bel sembiante »; ma il corpo apollineo, rabbiosamente avvinto, è tirato in giù da tre demoni nella linea più dritta fra cielo e inferno. Domato, impotente ormai, geme il ribelle; copre con la mano il viso che stringe, oppresso dall'angoscioso pensiero. Michelangelo non sospettava che tanto accorgimento fosse nei critici delle età future; e dipingeva assai pro-

babilmente quel gigante, preda vistosissima per i suoi ministri d'inferno, senza punto sovvenirsi del Lucifero del suo poeta, o di altro qualsiasi « imperador » del regno del dolore (1). E quanto a Giuda, davvero lo figura Michelangelo all'estremità destra del quadro in quel peccatore di laido aspetto, con posa oscena, che guata torvo e fiero, e si morde per rabbia la mano? Altri ravvisarono in quel tristo il tipo genuino d'un lussurioso. Ed altri fecero, altri faranno ancora altre supposizioni, altri raccostamenti.

Impossibile seguirli tutti nel labirintico cammino, accordare tra loro congetture sì varie e sì disparate, metter luce nella babilonia tenebrosa delle interpretazioni. A capriccio si giudicano peccati e peccatori. Una attitudine, un gesto rivela all'uno il delinquere d'una anima pravissima, all'altro è indizio di lieve peccato, punibile nelle prime, non nelle ultime bolgie dantesche. Chi grida la frode, chi l'avarizia, chi la simonia, chi la gola e chi l'ira. Minosse seguita il suo ufficio imperturbabile, e ride di chi usurpa a cuore leggero i suoi diritti. La palestra michelangiolesca del « Giudizio » è aperta a tutti; a tutti è concesso il proprio innocente o delirante esercizio. Necessariamente, dovevano trovarsi rappresentanti di tutte le bolgie dell'inferno dantesco, tipi sceltissimi di peccatori di tutte le speci. I dannati di Dante celebrano festosi una vita nuova, e

(1) Non so se a lui pensasse l'Aretino quando scriveva a Michelangelo (nella nota lettera del 5 settembre 1537): « io veggo in mezzo de le turbe Antichristo con una sembianza sol' pensata da voi ».

si acconciano, pur di aver nome e memoria ancora, a scambiarsi a vicenda le fattezze, e il marchio della colpa e dell'infamia. A che assegnare ad ognuno dei dotti scopritori la parte che gli spetta, determinare il primato di questa o quest'altra spettacolosa identificazione? Tutte si equivalgono. Tutte procedono da un errore fondamentale medesimo.

Sorte appena, benchè propugnate, con convinzione salda, tenacissima, da uomini di grande dottrina e di singolare perspicacia, dovranno pure ripudiarsi come illusorie e fallaci. Ne accennammo alcune. Altre sieno qui ricordate di sfuggita. E immagineremo, stretti ai gruppi michelangioleschi dei dannati, discendere di cerchio in cerchio gl'infernali abissi, che l'artista sicuramente percorse col suo poeta. Paolo e Francesca, visibili appena, delineati appena (per distinguerli converrà ricorrere alla copia napoletana del Venusti), e quasi pesti dai gran corpi dei giganti, sono i lussuriosi che precipitano, giammai divisi entro la bufera d'inferno. Un goloso dello stampo di Ciacco è dannato da Minosse al cerchio che gli spetta. Un peccatore, posto capofitto tra giganti, gigante pur lui, traesi con sè nella precipitosa discesa, stretti a un lembo di panno che più non lo copre, una borsa e due chiavi. Un avaro, dicono alcuni. Un seguace di Simon Mago, dicono altri. E tutti (ma il Thode arrischia un « sehr zweifelhaft ») ritrovano qui Niccolò III sottosopra ancora. Gli attributi non possono mentire; ecco la chiave ponteficale; ecco la « borsa » che si empì cupidamente in vita. Ed ecco Michelangelo che, nella cappella

sacra di un pontefice, sull'altare di Cristo, danna a infamia perpetua un vicario di Cristo! Il cerchio degl'iracondi manda il suo rappresentante in un peccatore, lanciato per gli spazi, che ha tra le gambe il capo, e tutto si contorce e si dimena, accanto al supposto Giuda. Un angelo gli sta sopra, e infuria su quel furioso, che altri pur volle identificare con un falsario, abitatore delle bolgie più basse e tetre. Il barattiere di Lucca passa al suo martirio a cavalcioni del demonio alato, che bene lo ghermisce, e bene lo stringe e lo addenta. Una rapina analoga era figurata dal Signorelli nel genialissimo affresco d'Orvieto, in groppa ad un demonio, d'aspetto men fiero del diavolo michelangiolesco. Ma il Signorelli, pur sì acceso dello spirito di Dante, ancora non pensava all'unica preda dovuta al ministro d'inferno che vola per gli spazi, e sostituiva, poco accorto, una donna al lucchese « anzian di Santa Zita ». Gl'ipocriti sono giù oppressi dalle cappe di piombo, accanto ai demoni della spessa pegola; frati godenti furono, chissà Catalano e Loderingo in persona. Ma tra le turbe dannate non vedo le cappe coi cappucci bassi, e non discerno i « frati » che altri interpreti ravvisano altrove nell'affresco; e certo mi converrà snebbiare lo sguardo offuscato. Dalla settima bolgia dell'ottavo cerchio esce su, per ancor giù piombarvi, Vanni Fucci. Chi pensa all'orribil pena sofferta dal ladro bestiale, l'avventarsi furente e il rilegare e il trafiggere delle serpi, e ritrova il Pistoiese in quell'atleta tirato giù dai tre demoni che ad altri rivelò la tragica figura di Lucifero; chi ha in mente l'atto ignobile con cui il

bestial uomo congedavasi dal poeta, e addita Vanni Fucci in un peccatore che sporge, sotto l'iracondo e presso il gran traditore, un viso smarrito d'onta e d'angoscia, e solleva le mani, senza per altro indicare l'oltraggio osceno che il poeta rimembra (1). Maometto anch'egli è fra i peccatori trascelti; e fa fede dello scisma, delle discordie e degli scandali seminati; non più crudamente fisso e sventrato, come Dante lo vedeva, nella nona bolgia; ma intatto, steso a destra del papa avaro e simoniaco, giunte le mani disperate sul capo, che in parte copre e che ha in giù rivolto. Il turbante indossato tradisce l'origine e il costume orientale. E Maometto ha i tratti — chi ne dubiterebbe? — del sultano Maometto II, il gran conquistatore di Costantinopoli e della Grecia (2). Dal nono cerchio venne al giudizio il peccatore che Dante azzuffò e scosse « per la cuticagna », perchè gridasse il nome, tra' latrati e bestemmie, Bocca degli Abati. Chi non riconosce il traditore di Monteaperti in quel gran corpo di lottatore, lanciato tra il papa e Giuda, alle prese con due angeli, dei quali l'uno alla nuca appunto lo agguanta e lo torce e percuote? Dal medesimo gran pozzo della ghiaccia esce pur lui il conte Ugolino, e ancora

(1) Ricordiamo come altrove, nella volta della Sistina, il Borinski (p. 231 sg.) pur ritrovasse Vanni Fucci, morso dai serpenti (un goloso dantesco s'è smarrito fra i bassorilievi delle tombe medicee, p. 140). — Ravvisava già un Vanni Fucci tra i dannati del *Giudizio* pisano F. v. BLOMBERG, nel debol saggio, *Der Teufel und seine Gesellen in der bildenden Kunst*, Berlin, 1867, p. 45.

(2) Segue nel libro del Borinski (p. 325) una divagazione erudita su di una medaglia di Maometto coniata da Bertoldo, maestro di Michelangelo.

si maciulla feroce il capo dell'uomo che tolse ai figli e tolse a lui la vita. Era leggenda che Michelangelo avesse raffigurato in un bassorilievo, riconosciuto ormai come opera di Pierino da Vinci, la scena dell'orribil pasto del conte (1). Quella scena stessa doveva riprodursi nel « Giudizio ». All'estremo fondo dell'affresco, a destra, ove Minosse impera, due teste apparvero, ahimè due teste di demoni, l'una a capello dell'altra, confitti i denti nel cranio che ha sotto; le quattro orecchiaccie d'inferno penzolano e si toccano; ma appena le videro i critici, che pur tutto scorgono; e risolutamente gridarono: Questi è Ugolino e quegli l'arcivescovo Ruggieri! (2).

Costruttosi quest'inferno, a somiglianza dell'inferno di Dante, messa l'anima dantesca nel cuore del suo dramma, sepolti i tempi suoi, i pensieri, i sentimenti propri, il mondo interiore proprio, per riprodurre con l'arte sua, fida ancella dell'arte altrui, i tempi di Dante, gli uomini di Dante, i pensieri, i sentimenti, la vi-

(1) In Inghilterra, particolarmente, ritenevasi il bassorilievo opera di Michelangelo. Vedi PAGET TOYNBEE, *The earliest English Illustrations of Dante*, nella « Quarterly Review », dell'ottobre 1909. Ma anche in Germania questa credenza era diffusa; e si scambiavano lettere in proposito il maggiore degli Schlegel e il Fiorillo. Vedi E. SULGER-GEBING, *Die Brüder A. W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst*, München, 1897 (« Forsch. z. neuer. Liter. », III), pp. 123 sgg.

(2) Lo STEINMANN (p. 581 della grande opera cit.) ricorda il Guattani, che già faceva questa singolarissima identificazione (nelle *Memorie enciclop. rom.* del 1808). Bisogna sorriderne, non prestarvi cieca fede.

sione intera del poeta, doveva pur piegare Michelangelo riverente le ginocchia dinanzi alla guida eccelsa, grato di tanto soccorso. Come suggello all'opera meravigliosa imponevasi a Michelangelo, ritratta Beatrice, ritrarre pure Dante, mettere il poeta di fronte alla sua « Commedia », rinnovata, rifatta, e porre al lato a Dante la sua fida scorta, Virgilio. Pittori anche minimi ed oscuri dell'estremo Giudizio avevano reso omaggio alla memoria di Dante; e, negli affreschi, ove addensano le ombre cupe e i cupi orrori d'inferno, facevano Dante spettatore dei più acerbi tormenti e martiri. In un Giudizio della prima metà del '400, che fregia la parete della chiesa di San Giorgio in Campochiese presso Albenga, e in cui appena è traccia di inspirazione dantesca, sotto la figura di Salomone, scorgesi Dante, e al suo fianco Virgilio, che contempla Ugolino rodere disperatamente il teschio dell'arcivescovo Ruggeri (1). La tradizione seguì rispettata per secoli. L'effigie di Dante era dal Signorelli più volte ritratta nello zoccolo del meraviglioso affresco di Orvieto (2). Dante riapparirà nel « Giudizio » del Cornelius (3).

(1) Diede notizia di questo affresco il mio dotto e carissimo collega P. TOESCA (vedi « L'Arte », anno IX, fasc. VI, 1903). Lo descrive U. MONTI, *Un episodio dantesco in una pittura del secolo XV*, nella « Rivista Ligure di Scienze, Lettere ed Arti », Genova 1910, pp. 255 sgg.

(2) Vedi R. FISCHER, *L. Signorelli*, pp. 193 sgg.., 300 sgg.; F. X. KRAUS, *Luca Signorellis Illustrationen zur Divina Commedia*, Freiburg i. B., 1892; particolarmente pp. 33 sgg.

(3) Si veda il saggio: *Cornelius und das Weltgericht*, del libro citato di V. VALENTIN, p. 280.

Nella ridda vertiginosa di corpi del « Giudizio » michelangiolesco, la figura di Dante, col profilo caratteristico che spicca, rigido e austero, tra le sibille e i giganti della volta, occultavasi ostinatamente (1); e i critici si diedero affannosamente a cercarla su e giù nell'affresco, tra i dannati, con zelo particolare, ed entro il gruppo dei risorti; e si potè salutare il poeta alfine, alquanto mutato d'aspetto, riconoscibile appena nel viso e nell'abito, seduto tra i risorti (all'estrema sinistra; senza la copia un po' fantastica del Venusti poco o nulla vedremmo), ancora stretto alla terra, trasognato, smarrito, infermo nell'anima, infermo nel corpo, chiusi gli occhi alla nuova luce ancora. Stende la mano impietosita sul poeta un veglio, di venerando aspetto, ritratto in piena figura, Virgilio sicuramente, Virgilio che accorre al suo protetto, e lo trae d'affanno e di pena (2). Non è Virgilio costui, e non è Dante il risorto, su cui si curva il veglio pien d'amore, grida l'ultimo degl'interpreti del « Giudizio ». Impugnate la « Commedia »; apritela al canto dei barattieri; seguitate le buffe scene d'inferno di quei demoni in quella grama fessura di Malebolge, entro cui bolle la pece, e s'attuffano i dannati; ponete mente al passar di Virgilio

(1) Sappiamo come due volte almeno il Borinski ritrovasse sulla volta della Sistina il profilo caratteristico di Dante. — Per un profilo di Dante (non giottesco), ritratto dal Pesellino, si veda W. WEISBACH, *F. Pesellino und die Romantik der Renaissance*, Berlin, 1901, p. 80.

(2) Lo STEINMANN, nell'operone suo sulla Sistina (II, 684), intesta coraggiosamente uno schizzo di Michelangelo: *Studien für Vergil und Dante*.

« di là dal co' del ponte », per accedere alla bolgia vicina; e sarete sulla via sicura per giungere alla desiderata scoperta. Poichè Michelangelo ha riprodotto la scena stessa della « Commedia » entro la sua gran grotta, e raffigurati i personaggi tutti che vi prendon parte. Vedrete l'« autentico » Virgilio, non di fronte, ahimè, ma di tergo, presso i demoni in agguato ed a consiglio con Malacoda; e vedrete ancora l'« autentico » Dante, o piuttosto una piccola parte del corpo del poeta, il quale, docile al suggerimento del duce, si tiene « quatto quatto », « tra gli scheggion del ponte » (1).

La tragedia sublime è finita in farsa. Altra via dovrà battere chi è punto dal desiderio di veder luce oltre i misteri e le tenebre nell'opera, che ha pur tutto lo slancio erculeo e tutti i terribili abbattimenti dell'anima di Michelangelo, e lasciava l'uomo, non già estatico e in pace alla soglia di Dio e della beatitudine eterna, accese le stelle in cielo, accese nel cuore, ma dubbioso e tremante alla soglia di un giudice, che sviscera le colpe, e stringe in sè i fulmini, e non conosce nè perdono, nè misericordia. Più delle somiglianze, certo rilevantissime, nella concezione della trilogia dantesca e del « Giudizio » di Michelangelo, dovrebbero colpirci ormai le disparità grandissime, i fini diversi e pressochè opposti, prodotti dal differire dell'intima vita

(1) In sostanza è una visione frammentaria e pochissimo edificante che l'artista ritrae. E gli occhi attoniti, per tutto Virgilio e per tutto Dante, non ravvisano che due natiche a sinistra e due altre a destra, con un po' di accompagnamento di gambe e di spalla. Così onorava Michelangelo l'altissimo suo poeta!

e dell'arte che scoppia in cuore ai due colossi. Coi facili raffronti, sorvolando sulla superficie delle cose, nulla puoi spiegare.

Ma io non dirò che nuova e viva luce possa giungerci, provandoci, miseri e piccoli come siamo, ad internarci nelle profondità e negli abissi dell'anima michelangiolesca. Le ombre, impossibili a rimuovere, e i silenzi altissimi, non franti dalla nostra voce, metteranno sgomento e paura. E forse ci avverrà di riconoscere allora la fralezza irrimediabile del nostro giudizio critico, di fronte alla grandezza della creazione artistica. Ci dorremo allora della nostra presunzione folle; riconosceremo chimere, ombre e fantasmi, quelle sembianze di verità che pensammo di afferrare; ci ritrarremo sfiduciati; alle sfingi mute non ci arrogheremo di estorcere l'oracolo invocato; e lasceremo i misteri rimaner misteri.

LA NATURA

NEL PENSIERO E NELL'ARTE

DI

LEONARDO DA VINCI

« Il grande amore nasce dalla gran cognizione della cosa che si ama; e se tu non la conoscerai, poco o nulla la potrai amare; e se tu l'ami per il bene che t'aspetti da lei, e non per la somma sua virtù, tu fai come 'l cane, che mena la coda, e fa festa, alzandosi verso colui, che li po' dare un osso ».

LEON. DA VINCI, *Tratt. d. pitt.*

Chi, o per mera curiosità, o per desiderio di sapere, di conoscere un po' addentro lo spirito di Leonardo, si avventura nella vastissima selva de' manoscritti leonardeschi, e solitario vi sosta e vi scruta, muove a sè inconsciamente la domanda: Per quale miracolo fu conceduta ad un uomo solo la visione netta, la percezione luminosa, ampia, profonda e completa d'ogni spettacolo naturale? Come mai volle natura, che a capriccio crea e distrugge, amare con amore sì profondo questo suo diletto tra i figli, parlare con lui sempre in colloquio sì intimo, rivelare a lui le leggi sue, i suoi secreti, l'arcano della sua bellezza? Studiando Leonardo, e

smarrendomi tra' suoi scritti, è accaduto a me pure più volte di gridare al miracolo, di sentire stretti stretti nella mente mia i limiti del conoscibile. Con angoscia vera, considerando l'impotenza dell'uomo piccolo di fronte all'uomo grande, raccolsi alcune sparse note sulla natura osservata, intesa da Leonardo, riflessa nell'opera vasta e frammentaria, e ad un amico illustre le offersi, passato pur lui, carico di affanni, alla regione delle ombre (1).

(1) Or le tolgo, per una ristampa, leggermente ritoccata, dalla *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche, 1903, pp. 285 e segg. Offro qui in nota l'indicazione di alcuni scritti trascelti nel campo vasto della letteratura leonardesca, e consultati nell'indagine mia brevissima, che da altri potrà essere ripresa e svolta con quella larghezza di esposizione, sventuratamente non permessa a me, costretto a condensare in poche pagine la materia di un volume. — La fonte provvida e più limpida all'intendimento del pensiero di Leonardo ci è offerta, nessuno l'ignora, dal complesso de' manoscritti, dati omai in gran parte in luce per cura dell'Accademia de' Lincei e di alcuni volonterosi e valenti. Da Innsbruck, dove vivevo all'epoca in cui stendevo questo saggio, e dove miseramente scarseggiavano i libri, movendomi or qua, or là, potei consultare, non senza stento e fatica, i fascicoli a stampa del *Codice Atlantico*, Roma–Milano, 1891-1902 [nel 1904 la pubblicazione era compiuta]; inoltre: *Les manuscrits de L. d. V. de la Biblioth. royale de Windsor* (ed. T. Sabachnikoff e G. Piumati), Paris, 1898-1901 (dell'*Anatomia*); *L. d. V. Notes et dessins sur la Génération et le Mécanisme des fonctions intimes* (ed. E. Rouveyre), Paris, 1901; *L. d. V. Il codice del volo degli uccelli ed altre materie* (ed. E. Sabachnikoff e Piumati), Parigi, 1893; *L. d. V. Feuillets inédits, reproduits d'après les originaux conservés à la Bibl. du chât. de Windsor*, Paris, 1901 (il FRIZZONI ne dava notizia nella « Zeitschr. f. bild. Kunst », 1890, p. 245; vedi pure i disegni leonardeschi della Bibl. del Re a Torino, riprodotti nel 1888 da P. CARLEVARIS); *Les manuscrits de L. d. V. de la Biblioth. de l'Institut* (ed. C. Ravaisson-Mollien), Paris, 1880-1891, 6 vol.; *Il codice di L. d. V. nella Bibl. del principe Trivulzio* (ed. L. Beltrami), Milano, 1892: *The literary works of L. d. V. comp. a. ed. from the origin. Manusc.*, by J. P. RICHTER, London, 1883 (ricca ed utilissima raccolta, non abbastanza pregiata da' critici, sempre intenti a rilevare nel gran corpo dell'opera le inesatte interpretazioni della difficile scrittura leonardesca; — il lavoro del Richter suggerì e agevolò al SOLMI la scelta: *L. d. V. Frammenti letter. e filos.. Favole, Allegorie, Pensieri, Paesi, Figure, Profezie, Facezie*, Firenze, Barbèra, 1899, preceduta da una buona prefazione); *L. d. V. Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vatic. 1270*, herausg. übers. u. erläut. v. H. LUDWIG, Wien, 1882 (vol. 15-18 delle « Quellenschr. f. Kunstgesch. »; tra le varie recensioni all'ediz. del Ludwig, ch'è ancora sempre la migliore del trattato famoso [nuova ediz. *Traktat von der Malerei. Nach der Uebersetzung von H. L....*, curata da MARIE HERZFELD, Jena, 1909], rammento quella di C. WINTERBERG nell' « Jahrb. f. d. k. preuss. Kunstsamml. », VII, 172 sgg., perchè, malgrado la confessione esplicita (p. 192): « Verfasser... hat sich nicht die Aufgabe gestellt ein wissenschaftliches Sündenregister Leonardo's zu verzeichnen », si risolve in un vero e minuto « Sündenregister », in una critica dotta, eppure meschina, delle leggi ottiche esposte da Leonardo con poca o nessuna novità, con minore senno ed acume del Newton e dell'Huyghens). Inedito, a' tempi del mio saggio, era il trattato di Leonardo sul moto delle acque posseduto da Lord Leicester a Holkham Hall [si è poi pubblicato sotto gli auspicî del R. Istituto Lombardo di scienze e lettere, da G. CALVI, Milano, Cogliati, 1909]. — Pei confronti colle opere di Leon Battista Alberti mi giovai dell'ediz. delle *Op. volg.* di Firenze, 1543-49, e della *Vita di L. B. A.* del MANCINI, Firenze, 1891. — Le *Ricerche intorno a L. d. V.* dell'UZIELLI, Firenze, 1872; Roma, 1884; Torino, 1896 (ristampa assai ampliata della 1ª Serie — veggasi pure la monogr. dell'UZIELLI, *Paolo dal*

Era tra la natura e Leonardo reciproca corrispondenza d'affetti e di sentimenti; e se la Dea solenne si com-

piacque di largire beni e favori all'artista scienziato, foggiato da lei con mirabile perfezione, Leonardo si

Pozzo Toscanelli, Roma, 1894), che ognuno mette a profitto, ci offrono in tropp'ampia cornice documenti preziosi. Altre buone notizie trovi nei saggi di G. B. DE TONI, *Frammenti Vinciani*, Venezia, 1896; Padova, 1900 [una 5ª parte di questi *Frammenti*, assai pregevoli, uscì a Modena, nel 1911, negli « Atti d. Soc. d. Naturalisti e Matematici »; seguì, nel 1912, pure a Modena, una 6ª parte]; di nessuna novità e assai prolissa è la prima parte di un lavoro di N. SMIRAGLIA SCOGNAMIGLIO, *Ricerche e documenti sulla giovinezza di L. d. V.* (1452-1482), Napoli, 1900, che veramente non dovrebb'essere continuato. [Assai più pregevole il saggio del norvegese J. THIIS, che ora solo conosco nella versione inglese: *Leonardo da Vinci, The Florentine years of Leonardo and Verrocchio*, London, 1913]. — Tra le biografie (si veda C. v. FABRICZY, *Il codice dell'Anonimo Gaddiano*, Firenze, 1893) che, con dubbio profitto, crescono di numero coll'avanzare degli anni, ricorderò qui quella rimasta frammentaria, ma accurata assai, di P. MÜLLER-WALDE, *L. d. V. Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältniss zur florent. Kunst*, München, 1889-90 (si vedano del MÜLLER-WALDE anche i *Beiträge zur Kenntniss des Leonardo da Vinci*, « Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen », XVIII, XIX, XX, 1897-1899); l'acuto e bello studio psicologico di G. SÉAILLES, *L. d. V., l'artiste et le savant*, Paris, 1893 [nuova ediz. Paris, 1906] (inspirò alcune pagine al *Quattrocento* di PH. MONNIER, Paris, 1901); l'opera del MÜNTZ. *L. d. V., sa vie, son génie, son œuvre*, Paris, 1899; il *Leonardo* del SOLMI, Firenze, 1900 (di 239 pp.; fa parte della Collez. « Pantheon ») [si ristampò nel 1907, e si tradusse, non so bene perchè, in tedesco da E. HIRSCHBERG, Berlin, 1908]; un volume russo di A. L. VOLYNSKI, *L. d. V.*, S. Pietroburgo, 1900, è per me, assai mi duole, lettera morta. — Ricorderò ancora, fra gli studi dedicati a Leonardo, quello acuto e spiritoso di CAMILLO BOITO, *Leonardo, Michelangelo, Andrea Palladio*, Milano, 1883 (*Il pittore ed il suo animo - Lo scultore ed i suoi contrasti*); una bella conferenza (delle migliori fra le innumerevoli tenute) del PAN-

mostrò alla natura in ogni tempo gratissimo; ebbe per lei una venerazione senza pari; nell'amare, nel compren-

ZACCHI, *L. d. V.*, nella « Vita ital. nel Rinasc. » (1892), Milano, 1899, pp. 309 sgg.; l'articolo di H. MICHEL, *Le dessin chez L. d. V.*, nella « Revue des Deux Mondes », 15 genn. 1901; quello di P. ERRERA, *Art et science chez L. d. V.*, nella « Rev. de l'Univ. de Bruxelles », nov. 1901. — Sulle peregrinazioni vere e presunte di Leonardo, vedi G. UZIELLI, *L. d. V. e le Alpi*, Torino, 1890 (estr. dal « Bollettino del Club Alpino Italiano », vol. XXIII, n° 36); D. W. FRESHFIELD, *The alpine Notes of L. d. V.*, nei « Proceed. of the R. Geogr. Society », VI, 335 sgg.; le fallaci congetture di J. P. RICHTER, *L. d. V. in Orient*, nella « Zeitschr. f. bild. Kunst », XVI, 136 sgg. (ammesse senz'altro dal Müntz, p. 84); L. BELTRAMI, *L. d. V. negli studi per rendere navigabile l'Adda*, nei « Rend. d. R. Istit. Lomb. », ser. 2ª, vol. XXXV, fasc. 2, Milano, 1902, p. 159. — Sul concetto della natura in particolare, per tacere degli studi che versano su Leonardo come cultore di tutte le scienze, vedi un succinto discorso di F. RAAB, *L. d. V. als Naturforscher*, Berlin, 1880 (« Samml. gemeinverst. wissensch. Vortr.); il lavoro di E. SOLMI, *Studi sulla filosofia naturale di L. d. V. Gnoseologia e Cosmologia*, Modena, 1898 (estr. d. « Atti d. R. Accad. di Scienze, Lettere ed Arti di Modena », inspirato, se io non erro, dallo studio del PRANTL, *L. d. V. in philosophischer Beziehung.*, nei « Sitzungsber. d. k. bayr. Akad. d. Wissensch. », München, 1886, pp. 1-26, ma assai più vasto; v'è qua e là sfoggio soverchio di erudizione [seguirono i *Nuovi studi sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci*, nelle « Memorie dell'Accad. Virgiliana di Mantova », raccolti poi in un volumetto, Modena, 1905]. Il Solmi, rapito troppo presto alla scienza, prometteva nel suo *Leonardo*, p. 226, una monografia intorno a *L. d. V. nei rapporti coi contemporanei*. J. WOLFF, autore di una dissertazione, *L. d. V. als Aesthetiker. Versuch einer Darstellung und Beurtheil. der Kunsttheorie auf Grund seines « Trattato della pittura »*, ch'egli chiama *Ein Beitrag zur Geschichte der Aesthetik*, Strassburg, 1901, ripete cose assai note, ignora le osservazioni sull'estetica leonardesca nel discorso di L. FERRI, *L. d. Vinci e la filo-*

dere la natura restrinse egli, l'uomo di universale sapere, il suo unico vangelo. Vangelo, che non com-

sofia nell'arte, Torino, 1871 (estr. dall' « Arte in Italia »); *L. d. V. scienziato e filosofo*, nella « Nuova Antologia », febbraio 1873; e ci insegna, a p. 26, che la concezione naturale (« Weltanschauung ») di Leonardo altro non è che « ein sensualistischer Realismus mit ästhetisch-religiöser Tendenz abgestimmt auf einen kraftvollen Eudämonismus » (Se sia a stampa una conf. di G. SÉAILLES, *L'esthétique de L. d. V.*, tenuta nel 1894 a Parigi nella « Société d'études italiennes », non so dire).

Risale al 1902 questo mio saggio, e rispecchia una ammirazione forse eccessiva per l'originalità e la vastità del pensiero leonardesco. Qualche ritocco mi parve ora indispensabile; ma, nel fondo, nulla ritengo dover mutare, anche considerando la copiosissima letteratura sugli scritti e il pensiero di Leonardo, apparsa dal 1903 in poi, di cui, per comodità de' lettori, e per invogliare altri ad estendere ed a completare questa mia indagine, do qui un accenno fugace (Si vedano anche i fascicoli della « Raccolta Vinciana », bene e saviamente redatta dal Verga a Milano). — Dalla « Commissione Vinciana », scelta un po' a capriccio, come tutte le Commissioni, si dovrà attendere, sa Iddio, ancora quanti anni, i 20 e più volumi del *Corpus Vincianum* promesso; purchè quest'edizione non sia destinata come tante altre a fallire. Quattro volumi di scritti leonardeschi promisi io stesso per la collana « Scrittori d'Italia »; ma al lavoro faticoso e grave non so quando potrò accingermi. Nell' « Archivio storico lombardo », sett. 1906, E. SOLMI riprodusse *Il trattato di Leonardo da Vinci sul linguaggio « De Voce »*. La Commissione dell'Istituto anatomico dell'Università di Cristiania affidò a OVE C. L. VANGENSTEN, A. FONHAN, H. HOPSTOCK la pubblicazione dei *Quaderni di Anatomia*, tolti alla Biblioteca di Windsor (Christiania, 1911 sgg., con traduz. inglese e tedesca; l'opera verrà completata con uno studio sull'anatomia vinciana. Si veda A. e G. FAVARO, negli « Atti dell'Istituto Veneto », 1914, LXXIII, 887-924). Una comoda riproduzione del *Trattato della pittura* curò A. BORZELLI, Lanciano, Carabba, 1913, « Scrittori italiani e stranieri » (una traduzione francese: *Traité de la peinture*,

portava nessun cieco arrendimento ad un volere supremo, che non immiseriva ed annichiliva la ragione,

curata e illustrata dal PÉLADAN, uscì a Parigi nel 1910). — Delle « Scelte », anche dopo quella notissima del Solmi, non v'è penuria Ricorderò quella curata da LUCA BELTRAMI, *Scritti...*, Milano, 1912, « Gli Immortali », vol. 22; GIUSEPPINA FUMAGALLI, *Leonardo prosatore. Scelta di scritti vinciani preceduta da un medaglione leonardesco...*, Milano, 1915, « Collezione di classici italiani » (si veda una nota della FUMAGALLI, *Per la prosa vinciana*, nel « Fanfulla della Domenica », 29 marzo 1914; — nell' « Eco della cultura », di Napoli, 1916, vedo promessa un'altra raccolta di scritti vinciani da D. BOSURGI); MARIE HERZFELD, *Leonardo da Vinci. Der Denker, Forscher und Poet. Nach den veröffentlichten Handschriften. Auswahl, Uebersetzung u. Einleitung...*, Leipzig, 1904 (una 3ª ediz. comparve a Jena, nel 1914); MAC CURDY, *Leonardo da Vinci's Note Books arranged and rendered into English...*, London, 1906; J. PÉLADAN, *Leonardo da Vinci. Textes choisis, pensées, théories, préceptes, fables et facéties... traduits*, 2ª ed., Paris, 1907, « Collection d'auteurs étrangers »; L. EINSTEIN, *Thoughts on Art and Life of Leonardo da Vinci*, 2ª ediz., Boston, 1913, « Humanistic Library ». — Per le fonti, così dette, si vedano gli studi pazienti e minuti di P. DUHEM, in vari fascicoli del « Bulletin italien », dal 1905 al 1908; in parte riprodotti: *Études sur Léonard de Vinci. Ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu*, Paris, 1906; *Études...*, 3ᵉ série. *Les précurseurs parisiens de Galilée*, Paris, 1913 (la 2ª serie, che ora non ho presente, apparve nel 1909); E. SOLMI, *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci*, nel 10° e 11° « Suppl. d. Giorn. stor. d. letter. italiana », 1907, 1908 (e si vedano dello stesso SOLMI, che fu così sprezzante degli scritti leonardeschi altrui, i *Nuovi contributi alle fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci*, nel « Giorn. stor. d. lett. ital. », LVIII, 1911, pp. 297 sgg.; tutte indagini alquanto frettolose e, in parte, da rifare); del SOLMI ricorderò altre brevi indagini: *Pagine autografe di Niccolò Machiavelli nel codice Atlantico di Leonardo da Vinci* (« Giorn. stor... », LIV, 90 sgg., e *Leonardo e Machiavelli*, nell' « Archivio storico lombardo », 1912, XXXIX, 34); *Nicolò Pe-*

di fronte a' fenomeni delle cose create, ma che spingeva all'investigazione incessante, e voleva sviluppata,

rotti, Luigi Pulci e gli studi autodidattici di Leonardo da Vinci, nella « Rivista d'Italia » del 1910. — Che Leonardo « andava componendo, almeno per proprio uso, anche il Vocabolario latino-italiano », tende a dimostrare L. MORANDI, nel volumetto, *Lorenzo il Magnifico, Leonardo da Vinci e la prima Grammatica italiana*, Città di Castello, 1908 (replica del MORANDI alle accuse che gli si mossero, specie dal Solmi, nella « Nuova Antologia », 1° ottobre 1909). — Su *Leonardo scrittore* si veda un discorso di I. DEL LUNGO, nel vol. *Leonardo da Vinci. Conferenze fiorentine*, Milano, 1910, pp. 257-292. Da un volumetto di D. GRIFONE, *Leonardo da Vinci pensatore e scrittore*, Ostuni, 1910, poco s'impara (ricordo qui alcuni brevissimi articoli: L. BELTRAMI, *I « rebus » di Leonardo*, nel « Corriere della Sera », 16 febbraio 1905; G. FUMAGALLI, *Allegorie vinciane – L'enimma vinciano - Per la prosa vinciana; L'amarezza leonardesca*, nel « Fanfulla della Domenica », 1913 e 1914; M. SAPPA, *I colombi nelle « Allegorie » di Leonardo da Vinci*, nel « Giornale storico della letteratura italiana », LXV, 187 sgg.; E. SOLMI, *La politica di Ludovico il Moro nei simboli di Leonardo da Vinci*, 1489-1499, in « Scritti varii di erudizione e di critica in onore di R. Renier », Torino, 1912). — Per la biografia di Leonardo: W. V. SEIDLITZ, *Leonardo da Vinci. Der Wendepunkt der Renaissance*, Berlin, 1909, 2 vol. (dello stesso: *Leonardos Jugend*, in « Internationale Wochenschrift » del 1910; *I disegni di L. d. V. a Windsor*, « L'Arte », del 1911); *Regesten zum Leben Leonardo da Vincis v.* W. V. SEIDLITZ, *mit Zusätzen von* G. GRONAU, nel « Repertorium für Kunstwissenschaft », 1911, XXXIV, 448 sgg. (in aggiunta ai dati offerti dal VERGA, nella 2ª e 3ª annata della « Raccolta Vinciana »; e vedi la continuazione del VERGA nella sua « Raccolta », 1912, pp. 111 sgg.; del GRONAU si veda la recente monografia: *Leonardo da Vinci*, London, 1911); J. THIIS, *Leonardo da Vinci*, Kristiania, 1909 (già ricordai la traduzione inglese apparsa a Londra nel 1913); O. SIRÉN, *Leonardo da Vinci. The artist and the man*. Una 2ª ediz. della traduzione inglese di quest'opera

non mai repressa, nell'uomo l'attività sua individuale, ammonendo non potersi amare veramente senza

del dotto scandinavo, riveduta da W. Rankin e da altri, apparve a New Haven, 1916; C. BRUN, *Die Quellen zur Biographie Leonardos und sein Verhältniss zu Gott und den Menschen*, nella « Festgabe... Hugo Blümner », Zürich, 1914; il 2° vol. della sontuosissima opera di F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Lodovico il Moro - Bramante e Leonardo da Vinci*, Milano, 1915 (pp. 363 sgg.; si veda l'articolo di G. FRIZZONI, *Bramante e Leonardo da Vinci alla corte di Lodovico il Moro*, nella « Nuova Antologia », 16 dicembre 1915); G. CALVI, *Contributi alla biografia di Leonardo da Vinci (periodo sforzesco)*, nell' « Archivio storico lombardo », 1916, ser. V, anno XLIII, parte II, pp. 417 sgg. — H. KLEIBER, *Leonardostudien*, Strassburg, 1907, « Zur Kunstgeschichte des Auslands »; J. LANGE, *Studien über Leonardo da Vinci*, Strassburg, 1911. — Nell'opera di E. CASSIRER, *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*, Berlin, 1906, è fatta larga parte a Leonardo. Si vedano altre indagini di F. BOTTAZZI, *Saggi su L. d. V.* (« Arch. ital. di Anatomia e di Embriologia », vol. VI, Firenze, 1907, pp. 499 sgg.); *Leonardo biologo e anatomico*, nel vol. cit. *L. d. V.* « Conferenze fiorentine », pp. 183 sgg.; E. SOLMI, *L. d. V. come precursore dell'embriologia* (« Memorie d. R. Accad. d. Scienze », Torino, 1909); A. FAVARO, *L. nella storia delle scienze sperimentali* (« Conf. fior. », pp. 137 sgg.). — M. BARATTA, *L. d. V. e i problemi della terra* (« Biblioteca Vinciana », n° 1, Torino, 1903), seguìto da un volumetto: *Curiosità vinciane*, Torino, 1905; E. OBERHUMMER, *L. d. V. and the Art of Renaissance in its relations to Geography*, « The Geographical Journal », maggio del 1909; O. WERNER, *Zur Physik Leonardos da Vincis*, Berlin, 1913. — Alquanto caotiche sono le digressioni del PÉLADAN, *La philosophie de L. d. V. d'après ses manuscrits*, nel « Mercure de France » del 1908, e a parte, Paris, 1910; e di P. VUILLIAUD, *La pensée ésotérique de L. d. V.*, Paris, 1910. Il CROCE (l'unico che abbia voluto ricordare il mio saggio, taciuto sempre, con ostinazione mirabile, dal Solmi e da tutti gli studiosi italiani di Leonardo) nella conferenza

conoscere la cosa amata, doversi ritenere sempre essere l'amore tanto più fervido quanto più certa era la cognizione. Per eccezionale virtù, il godimento ingenuo della natura, la partecipazione diretta de' sensi alle bellezze naturali, l'emozione del cuore erano in Leonardo simultanee collo stimolo puramente intellettuale di scoprire e chiarire l'intreccio di ragioni intime d'ogni cosa creata. L'ammirazione non sapeva scompagnarsi mai dal bisogno d'indagine e di studio. Arte e scienza si compenetrano quindi a vicenda. Nè mai l'artista smentisce lo scienziato; nè lo scienziato similmente smentisce l'artista.

* * *

Noi non ci illuderemo più di trovare solo nei moderni, negli eredi dello spirito infermiccio e sensibilissimo di Giangiacomo Rousseau, il sentimento della natura esteriore, concessione provvida del cielo per tante doti venute a mancare. È nel Petrarca già gran parte della grande sinfonia alla natura, che i Werthe-

fiorentina *Leonardo filosofo* (p. 227 sgg. del vol. ind., riprodotta nei *Saggi filosofici*, III, Bari, 1913) insiste sulle osservazioni leonardesche rivolte al mondo esteriore, estranee al mondo interiore, e considera Leonardo come naturalista, esploratore, della famiglia del Galilei ,e del Newton, e non di quella di Socrate, di Platone e di Aristotile, « tutto chiuso nella meccanica, nella fisica e nella cosmografia, nell'anatomia, con la più completa indifferenza verso problemi di altra sorta », e perciò incapace di elevare alla vera filosofia. Il Croce, che avverte le imperfezioni e gli errori delle dottrine di Leonardo, non esagera, ma deliberatamente sommette il grande all'impero della estetica sua e dei modernissimi. — Alla cieca ammirazione per Leonardo, impostasi ormai come moda, si oppone B. BERENSON, *The study and criticism of Italian art*, III s., London, 1916, pp. 1 sgg.

risti, i Byronisti, i romantici e sognatori tutti hanno intonata con armonie consonanti e discordanti. Nè la voce del Petrarca, a' tempi suoi, quando il Boccaccio poetava d'amore nel « Ninfale », era isolata; nè il tenero, delicato e afflitto poeta, che metteva e trovava nella natura gli affetti suoi più intimi, mancava di precursori. I contemporanei di Leonardo, umanisti, poeti, artisti e semplici mortali, sentivano la natura più vivamente assai de' cinquecentisti nel secolo inoltrato. Quando il Boiardo esce dal mondo di convenzione, in cui le egloghe e le pastorali lo ritengono, sente commuoversi il cuore, sensibile e delicato, contemplando le vaghezze di natura ne' ridenti mattini. Per le piagge fiorite corrono i « bei rivi e snelli »; coronasi l'aurora di rose e di giacinti; vede il poeta sul colle all'intorno « tutta tremolar di splendore » la marina; confida alle selve, alle stelle, alla « splendida luna » le sue doglie. È leggenda che Leonardo, giovanissimo, passasse qualche tempo in casa del Magnifico. La Musa del principe, che resse e tiranneggiò Firenze, piegavasi molle e dolce, quanto la Musa del Pontano e del Sannazzaro, agli incanti della natura; nell'idillica pace scordava il cieco desìo, le voglie ingorde, le amarezze e turbolenze. La lira vibrava accenti virgiliani. Il sole, che inclina all'occidente, e le odorose selve, gli uccelletti che si lagnano d'amore, il rivolo che bagna intorno l'erba, il verde praticello, pieno de' bei fiori, porgevano conforto, letizia, dolce emozione e materia di verso. Pittori e poeti s'ispirano a vicenda, e gareggiano nel riprodurre con vivacità e freschezza gli aspetti di natura.

Con voluttuosità vera il Poliziano gusta e pregusta il piacere della vita, dolce, sicura, lontana da' negozi, nei campi, nelle selve, « alla frescura delli verdi arbuscelli »; sente l'alito vivificatore di natura; ritrae nelle « Stanze » il rifiorire e rinverdire di primavera; vede « la valle, e 'l colle e l'aer puro, | l'erba e' fior, l'acqua viva, chiara e ghiaccia »; ode « gli augei svernar, rimbombar l'onde, e dolce al vento mormorar le fronde ». E le fronde, le gemme, i mirti, i fiori, le ombre de' pini, perdute tra le chiome dell'erba, il tappeto di verdura che compete di splendore col cielo, gli uccelli che cantano sulle cime, i ruscelletti argentei che si svolgono a spire, rumoreggiando tra l'erbe, dànno ristoro a Leon Battista Alberti, fratello nello spirito a Leonardo da Vinci, come Leonardo « scrutator assiduus » de' misteri della natura, come Leonardo di meravigliosa prontezza e costanza di osservazione, convinto non esservi salute per l'artista fuori della conoscenza diretta e dello studio perseverante della natura. Di lui medesimo diceva che, ammalato, ameni luoghi, gemme e fiori vedendo, era restituito a sanità. Per Michelangelo invece, che il mondo, l'arte, la vita tutta deriva dall'eroica anima sua, la natura esteriore è spettacolo muto; il suo campo d'investigazione è l'uomo; fuori di lui, centro e compendio dell'universo, ogni cosa è disanimata, spoglia di bellezza; i dolci colli in patria, le città e terre d'Italia, dove andò ramingo, soggiogato sempre dalla sua visione interiore, nulla gli suggeriscono; solo nell'età cadente svegliasi in lui l'anima idillica, sopita: dice di trovar pace solo nei boschi.

A Leonardo fanciullo rideva la vergine natura, lieta e paga della meravigliosa creazione sua. Quante volte avrà Leonardo girato lo sguardo commosso alle colline, ai piani verdeggianti, ai monti che facevan corona al suo bell'ovile, e cercato nella natura esteriore una confidente intima al mondo d'affetti che si agitava in lui! Le prime rimembranze lasciano nell'animo solco profondo e duraturo. Scrisse Leonardo, lui che ogni osservazione e ricordo alla carta affidava, le prime impressioni avute, contemplando la terra e il cielo nella sua bella Toscana? Fra i primissimi ricordi dell'infanzia egli unicamente si nota come gli apparisse in sogno nella culla un nibbio e gli aprisse colla sua coda e lo percotesse con tal coda entro alle labbra. Lo scrivere sì distintamente del nibbio, dirà poi, par debba essere mio destino. — Il sentimento della natura varia col procedere degli anni; in alcuni si ammorza, si acuisce in altri; sfuggono a noi le variazioni e gradazioni di sentimento in Leonardo; sfuggono i lenti, i rapidi trapassi e svolgimenti in quella sua grand'anima aperta sempre ad ogni emozione. Nelle opere d'arte e di scienza, quali e quante a noi pervennero, Leonardo ci appare nella piena maturità del genio. Con certezza, perchè così è nel corso universale di natura, possiamo dire che la facoltà affettiva in Leonardo andò decrescendo a misura che la potenza intellettiva, per l'abito del pensiero e le esperienze accumulate, si rafforzava e diveniva predominante; l'emozione artistica era affievolita dalla ricerca e dall'analisi scientifica. Ma non si ripeta che il culto della natura in Leonardo procede unica-

mente dall'intelletto, e nessuna parte v'ebbe il cuore. Sotto il travaglio del pensiero, che indaga le leggi, gli effetti, i fenomeni di natura, vedete ben sovente il piacere ingenuo, il godimento spontaneo, incondizionato; sentite il palpito del cuore dell'artista. Come figlio, che si stringe alla madre benigna e pia, scordando ogni amarezza e dolore, Leonardo stringevasi dolcemente e teneramente alla gran madre natura. In que' suoi meravigliosissimi trattati e zibaldoni di materia scientifica rivela sovente il piacere ch'egli prova osservando le bellezze e gli incanti di natura; esalta l'arte sua prediletta, anche perch'essa concede agli uomini di fruire in ogni tempo di tutti i piaceri e beneficî di natura. Il pittore, nel freddo e rigido verno, pone innanzi paesi dipinti ed altri ne' quali tu abbi ricevuto « li tuoi piaceri appresso a qualche fonte », perchè tu possa rivedere « te, amante con la tua amata nelli fioriti prati, sotto le dolci ombre delle verdeggianti piante ». Com'egli gioisce che la pittura, figlia legittima della natura, riesca sola a ritrarre la visione completa delle cose, la « naturale bellezza del mondo », i « lochi campestri », e monti e valli, e l'occhio del pittore riceva « le spetie de li allegri siti », vegga « l'ombrose valli rigate dallo scherzare delli serpeggianti fiumi », « li varj fiori che con loro colori fanno armonia all'occhio »! Trova i vezzeggiativi più dolci per descrivere quanto più lo allieta nella natura che lo circonda; talvolta lascia l'abituale concisione e spigliatezza; cede al sentimento che lo scalda; e prodiga gli attributi agli ammirati oggetti di natura. La virtù ch'egli, con concetto

già caro ai poeti del dolce stil nuovo, dice abitare in cor gentile, gli rammenta la stabile dimora degli uccelli « nelle verdi selve sopra i fioriti rami ». Riproduce ne' dipinti, con singolare amore, i rivi serpeggianti, « entro i quali l'acqua compie il suo eterno gioco »; di fiori cosparge le tele; ai fiori, alle foglie, alle spighe, alle piante, coltivate dagli uomini, o cresciute libere sotto libero cielo, egli, gentile e delicato spirito, ha trovato, meglio assai de' Fiamminghi, e degli Umbri altresì, la loro anima vera; e in essa si addentra, ed essa ritrae spirante e viva nel corpo vegetale che l'involge (1).

Ha il sentimento dell'uomo sano, che non turba e non offusca mai la visione limpida delle cose, che non geme dinanzi al disfarsi ed al perire continuo di quanto natura ha creato. Vita contemplativa e vita attiva, sentimento e ragione non lottano, non contrastano in lui; s'egli canta il « beatus ille », non è per versare lacrime mai; nella solitudine si ritempra, acquista novelle forze per nuovi studi, ricerca con amore infinito le ragioni intime d'ogni manifestazione naturale. Egli ha tutta sentita la poesia della vita de' campi, fuori degli intrighi e de' rumori del mondo. Di questa poesia gli schizzi e disegni suoi sono tutti penetrati. Il paesaggio, trascuratissimo nel tardo Rinascimento, ha per lui vita

(1) Vedi particolarmente: *L. d. V., Croquis et dessins de botanique. Arbres, feuilles, fleurs, fruits, herbes. Feuillets inéd. reprod. d'apr. les orig. de Windsor,* n^{i} 2, 3, 4, 9, ecc. Dovremo giungere fino a Ruysdael per trovare tanta finezza e delicatezza e poesia di pensiero.

quanto la figura umana. All'artista, che con coscienza e veracità vuol rappresentarlo, detta innumerevoli precetti, che regolano l'avvicendarsi della luce e dell'ombra, il variare dei colori col variare delle distanze, gli effetti dell'aria interposta; ammaestra sulla struttura delle piante, più vigorose e spesse di rami alle falde de' monti che sulle cime, sull'azzurro più bello che assumono i paesi quando li illumina il sole a mezzodì, sull'efficacia maggiore della figurazione loro quando le nubi velano alquanto la fulgida luce del sole. E non v'è particolare insignificante e fuggevole che non colpisca lo sguardo del sommo; non v'è cosa nella natura vegetale ed animale ch'egli non faccia oggetto d'osservazione e di studio. Così potè avvenire che il lavorìo dell'intelletto, incessante in questo meravigliosissimo pensatore e rifacitore di natura, non distruggesse mai l'operazione immediata, istintiva della fantasia e del cuore, ma la completasse, e purgasse quindi il sentimento d'ogni vaga indeterminatezza. Quanta amorosa partecipazione alla natura esteriore in quel brevissimo apologo dove narra del giglio posto sulla riva del Ticino e trascinato poi dalla corrente! Quanta ancora nelle favole, dove ad ogni cosa inanimata infonde anima e vita! Lo movevano a sdegno gli uomini prevaricatori delle leggi di natura, devastatori delle bellezze naturali. L'uomo in genere ha pravi e crudeli istinti. Per costui, dice Leonardo, infiniti animali perderanno la vita. Per la cupidigia sua rimarranno deserte le gran selve delle lor piante abbattute dalle membra fiere.

* * *

Goethe soleva dire non poter vedere la natura con occhi sì grandi come la vedeva Michelangelo. Assai più comprensibile e chiaro era a lui Leonardo, che non concepiva con titanesco slancio, fuori del naturale; e a Leonardo, dietro la scorta del Bossi, dedicò un attento studio, pur non conoscendo che in minima parte il mondo vastissimo, veduto e riprodotto negli scritti leonardeschi. Con quella concretezza, che ci fa sovvenire di Dante, Leonardo chiama il senso « offiziale dell'anima », e l'idea « overo imaginativa », « timone e briglia de' sensi ». La percezione immediata è quindi, secondo il concetto tradizionale ammesso, affare de' sensi; alla sensazione voglionsi ricondurre in ultima analisi le arti e le scienze. Un mondo di fantasia fuori del vero, fuori della visione reale, un mondo astratto è larva, chimera, buona per gli sfaccendati sognatori. Entro il reale e il percettibile è tutta la vita. Aprite bene gli occhi; girateli instancabili sugli spettacoli di natura; solo quando la visione vostra è esatta e completa provatevi a riprodurla. Prodigiosi occhi doveva avere Leonardo, per vedere così meravigliosamente bene tante cose. Dicono ch'egli fosse miope; e ancora si ritiene che una miopia stabile e progressiva influisse sulla particolare forma di certi suoi precetti d'ottica; potrebb'essere che Leonardo fosse per natura disposto unicamente all'investigazione minuta di cose vicine e

non lontane (1). Comunque, di eccezionale potenza visiva, Leonardo possedeva come pochi il secreto di saper vedere; gli occhi suoi erano specchio di tutta l'universale bellezza. E natura, docile e arrendevole, veniva così ineffabilmente a restringersi e a dare spettacolo di sè entro quelle luminose pupille. Perseverò Leonardo nello studio delle funzioni dell'occhio, signore dei sensi, « finestra dell'umano corpo, per la quale l'anima specula e fruisce la bellezza del mondo ». L'occhio è la creazione di Dio più meravigliosa; supera persino la natura « in questo, che li semplici naturali sono finiti, e l'opere che l'occhio comanda alla mano sono infinite; è capo dell'astrologia: egli fa la cosmografia: esso tutte le umane arti consiglia e corregge; move l'omo a diverse parti del mondo; è principe delle matematiche; le sue scienzie sono certissime: questo ha misurato l'altezze e grandezze delle stelle, questo ha trovato gli elementi e loro siti, questo ha fatto predire le cose future mediante il corso delle stelle, questo l'architettura e prospettiva, questo la divina pittura ha generata... questo ha ornato la natura coll'agricoltura e dilettevoli giardini ». Il fascino dell'arte è fascino della percepita, perfetta visione. È nel-

(1) TH. V. FRIMMEL, *L. d. V.'s Auge*, nel « Repert. f. Kunstwiss. », XV, 287: « Seine Natur war aufs Erforschen aus der Nähe angelegt ». Vedi dello stesso FRIMMEL l'opuscolo: *Vom Sehen in der Kunstwiss.*, Wien, 1897. — Si veda A. ANGELUCCI, *L'occhio e la sua fisiologia nelle scoperte di L. d. V.*, « Giornale d'Italia », 19 aprile 1906; G. PERROD, *La diottrica oculare di L. d. V.* (nell' « Archivio di Ottalmologia »), Napoli, 1907.

l'occhio misteriosa potenza. Leonardo rammenta come, « per lo fisso « sguardo », la biscia attraesse a sè, come calamita il ferro, l'usignolo, il quale, con lamentevole canto, corre alla sua morte ». — « Le pulzelle si dice avere potenza negli occhi d'attrarre a sè l'amore delli omini ».

Tutte le descrizioni e narrazioni e pitture non varranno a supplire l'osservazione diretta, indispensabile all'artista quanto allo scienziato. Ritrarre equivale vedere, esaminare, toccare con occhi propri fino all'ultima chiarezza. È agevole immaginarsi una battaglia, ma per figurare lo scompiglio de' combattenti, con evidenza piena, Leonardo raffrena l'immaginazione, e si reca sul luogo della pugna. Muovesi adunque perpetuamente per osservare perpetuamente. E l'atto della visione si traduce senza più, rapido quale lampo, senza titubanza nessuna, nel disegno, con precisione somma, con linee sì nitide, marcate e sicure, quant'era sicura e limpida l'immagine penetrata negli occhi. Come l'occhio è spiraglio dello spirito, il disegno è spiraglio all'arte e alla scienza di Leonardo; ed è l'intelligente, l'ubbidiente e fedelissimo interprete dell'occhio, che ritiene, meglio della parola medesima, ogni apparizione fugace, la vita dell'attimo, che riproduce, istintivamente, la bellezza veduta, serbandone il poetico incanto, flessibile ad ogni flessibilità di natura, e spezzato, com'essa, in quadri infiniti.

Leonardo avrebbe vagheggiato, a scopo di studi, un costante disfacimento e rinnovamento della materia propria, per assumere a volta a volta quella che gli

offriva la natura multiforme, da lui scrutata e sviscerata. Osserva con pazienza benedettina e minutissimamente, dimentico di sè, tutti gli aspetti e tutti i fenomeni esteriori; cura le leggi massime, che regolano il moto, la vita, la struttura degl'individui, delle specie tutte in terra, quanto le manifestazioni minime di natura; riferisce con perspicacia sui più leggeri movimenti degli uccelli, sul battere forte o leggero delle ali, cercando il corso del vento, sul furiare delle formiche « su per l'arbore abbattuto dalla scure del rigido villano », sul ritenere la natura del mallo e il tigner dell'olio delle buccioline delle noci, con la precisione medesima ed amorosa partecipazione con cui nota i risultati delle esperienze più gravi e delle scoperte più ardite. L'osservazione e l'indagine sono agevolate sempre da quella sua fermissima credenza nella natura preveggente, che tutto ordina e tutto dispone in bene. Tanto è dilettevole natura quanto è copiosa nel variare. Non vi sarà mai somiglianza perfetta tra viso e viso, tra pianta e pianta, tra foglia e foglia; e così in ogni specie. Segua quindi natura chi vuol ritrarre il variare perenne di natura. « Varia quanto più puoi ». « Guarda e attendi alla varietà de' lineamenti ». Non concentri il pittore, l'artista tutte le sue forze nel solo viso dell'uomo, ma estenda l'osservazione a tutti i fenomeni; studi e riproduca ogni forma; consideri « quanti diversi animali e così alberi, e erbe, fiori, varietà di siti montuosi, piani, ponti, fiumi, città, edifizi pubblici, privati, strumenti opportuni all'uso umano, vari abiti e ornamenti ecc. ». E ancora, se dopo infinito studio gli vien

fatto di manifestare tutta la sua visione, non s'illuda neppure lontanamente d'intendere, di « potere riversare in sè » tutte le forme e gl'infiniti effetti della natura. Per compiuta, perfetta e versatilissima ch'egli abbia resa l'arte sua, la natura lo vincerà eternamente in perfezione; nessuno umano ingegno troverà mai « invenzione più bella, nè più facile, nè più breve della natura ». Per cammino spedito, senza torcere e deviare e fallare mai, natura giunge al suo scopo. È Dio infuso in essa. Ne' corpi degli animali fa le membra atte al moto; vi mette dentro l'anima. Nelle sue invenzioni nulla manca e nulla è superfluo. Non si frange a Leonardo il pensiero allo scoglio del dubbio; non gli si corruga la fronte; nè gli cadono le mani stanche, ricercando incontentabile, variando, moltiplicandosi senza fine, per plasmare natura sulla viva natura. Ma, commosso, assiste allo spettacolo maestoso e solenne che d'ogni parte gli si manifesta. « O potente e già animato istrumento della artificiosa natura », esclama. « O stupenda necessità, tu costringi colla tua legge ogni effetto, per la più breve via a partecipare della tua cagione ».

Questo credente nell'onnipossente natura non restava però genuflesso e inerte all'altare dell'idolo. Un desiderio di sapere, di tutto riconoscere lo spinge senza posa per gli ardui cammini della scienza; gli è fitto in cuore lo stimolo alla ricerca dell'eterno vero; squarcia audace le tenebre, per giungere alla luce. La natura parla sovente un linguaggio arcano, che pochi e solo con infinito stento intendono. Ad ogni voce di natura Leonardo porgerà attento orecchio, e saprà svelare ogni mistero.

Vi descrive egli medesimo, con immaginoso e metaforico stile, e facendo un po' sua certa visione dantesca, questa affannosa ricerca del vero: « tirato dalla mia bramosa voglia, vago di vedere la gran commistione delle varie e strane forme fatte dalla artifiziosa natura, ragiratomi alquanto infra gli ombrosi scogli, pervenni all'entrata d'una gran caverna, dinanzi alla quale, restato alquanto stupefatto e ignorante di tal cosa, piegato le mie rene in arco, e ferma la stanca mano sopra il ginocchio, colla destra mi feci tenebra alle abbassate e chiuse ciglia; e spesso piegandomi in qua e in là per vedere dentro vi discernessi alcuna cosa, e questo vietatomi per la grande oscurità che là entro era, e stato alquanto, subito si destarono in me due cose: paura e desiderio: paura per la minacciosa oscura spelonca, desiderio per vedere se là entro fosse alcuna miracolosa cosa ». Veramente, in questa spelonca dell'universo, con molto stento e molta perseveranza, e ficcando bene al fondo lo sguardo, « alcuna cosa » potè discernere Leonardo. Nè mai la sua bramosa voglia fu queta. Per intendere natura, per intendere cioè che cosa è uomo, che cosa è vita, salute, complessione, mantenimento, disfazione, ecc., trasmuta natura in continui discorsi. Il bisogno d'indagine è irresistibile, prepotente; la cognizione delle cose create gli pare monca in eterno, e in eterno si affatica per completarla; attraversa, intento ad esaminare e ponderare ogni cosa, or qua or là volgendosi, con quell'ordine solo che gli detta il momentaneo capriccio, tutti i campi dello scibile; tutte le idee che occuparono il cervello dei contemporanei passano,

vagliate e rielaborate, per la sua mente, e dànno semi di idee novelle. E fu ventura che l'osservazione poetica dell'artista perfettamente si combaciasse, fosse anzi tutt'una cosa colla osservazione minuta, paziente e vigilata dello scienziato. Il dubbio accresce il desiderio, stimola, acuisce la ricerca, giova a sgombrare l'errore, ad abbattere ogni idea preconcetta. Dubitiamo di ciascuna cosa che passa per i sensi, dice Leonardo; poco acquista quel pittore che non dubita. Sapeva Leonardo, quanto Newton e Descartes, il Bruno e il Galilei, che moltissimo nello spirito gli rassomiglia, come dal dubbio rampollasse la cognizione vera. Chiama la verità sommo nutrimento degli intelletti fini, cibo e veramente sicura ricchezza dell'anima; gli uomini dotati di ragione e di buon senso dovrebbero, nel suo concetto, darsi alla ricerca del vero, investigare la natura che li circonda; è gente poco obbligata alla natura chi sdegna lo studio di natura, è solo « d'accidental » vestita; e fu benignità soverchia il concedere agli uomini « grossi » quel « bello strumento », quelle tante varietà di « macchinamenti », che meriterebbero solo gli uomini speculativi; un semplice sacco, che empissero e vuotassero, bastava.

* * *

Che i maestri, i consiglieri, negli anni teneri in cui lo spirito accoglie più vivace le impressioni, gli amici, i compagni, l'arte e le cognizioni tramandate, le idee correnti del secolo influissero sulle abitudini e tendenze

del pensiero e del sentimento di Leonardo è cosa ben naturale. Per solitario che l'uomo viva, mai non può sottrarsi all'azione del suo tempo. Maturo di senno, Leonardo ebbe però a dirsi: Ho un cervello mio particolare, e con questo voglio studiare il mondo e la vita. Fra me e la natura non voglio che nessuno si frapponga. Sprezzo la tradizione ammessa, che uccide il pensiero; sprezzo ogni genere di autorità, gli Iddii degli ignoranti. Io non mi faccio « trombetto e recitatore dell'altrui opere »; uso il mio proprio giudizio, ed offro i frutti della mia propria osservazione e meditazione. « Chi disputa, allegando l'autorità, non adopera l'ingegno, ma piuttosto la memoria ». Così, a nessuno inchinandosi, cominciò daccapo ogni sorta di ricerche e di esperimenti, e credette dover dare all'arte incrollabile fondamento scientifico. Con rigorosissimo metodo deduttivo, coll'ausilio delle scienze matematiche, a lui familiari, della meccanica in ispecie, facile a distrarsi, ma facile pure a concentrare in un sol punto l'attività sua intensa, e di profondamente meditare, « cercando con la mente l'invenzione », si portò instancabile su e giù per infinite specule ad osservare i dolcissimi veri. Non gridò ad ogni vento il risultato delle vaste indagini, come fanno i ricercatori, gli scopritori ed inventori d'oggidì, solleciti sempre a mendicare ricchezze e fama; ma le affidò alle sue carte impenetrabili, diario meravigliosamente fedele ed esatto del proprio pensiero. Il colloquio tutto intimo, che ha luogo fra lui e natura, non l'odono le turbe.

Ora, non occorre accennare qui, nemmeno di sfug-

gita, quelle leggi e ragioni di natura che Leonardo potè solo, precorrendo i tempi e le speculazioni filosofiche d'altri sommi, determinare o semplicemente intuire. Dove l'occhio e il pensiero di questo grande si posano, germogliano semi di verità: la legge del minimo sforzo, applicata con meravigliosi effetti dal Galilei e dall'Huyghens, quella della circolazione della materia che si rinnova perpetuamente negli esseri, la funzione biologica del dolore e delle passioni, parecchie leggi di dinamica e di statica, la teoria del moto ondoso del mare, presentimenti di teorie e di scoperte moltissime, che ora corrono avvinte ad altri nomi, voglionsi ricondurre in origine alla speculazione di Leonardo; ma forse noi, mossi da soverchio amore e soggiogati dal genio, dall'intuizione possente, veduta più volte la traccia del precursore, ci ostiniamo a vederla dovunque, anche là dove realmente non è.

Se un peso cade, dice Leonardo, cade diritto, per la via più breve; « non va, come insensato, prima vagando per diverse linee ». E così, dirittissimo, non mai insensato, è il cammino di natura; nè operazione naturale alcuna può essere suscettibile di abbreviazione. La natura, nel concetto di Leonardo, ha in sè intendimento filosofico, e considera, accorta e sottile, tutte le qualità delle forme. Non vuole e non disvuole, ma ha tutte prestabilite le necessità causali, e quelle segue, e quelle impone. Alla causa succede impulsivamente l'effetto. La natura è di essenza divina; vive in lei la ragione della sua legge; è trasfusa in lei necessità, suo cuore, sua maestra, sua tutrice ed inventrice, suo freno

e sua regola eterna. Natura crea tutto e a tutto provvede. Dovunque, Leonardo si prova a trarre precetti dalle sue osservazioni ed esperienze; è ricondotto all'immediata provvidenza di natura. Così nell'« Anatomia »: « La pia e dura madre veste tutti li nervi che si partano dalla nuca »; « la natura fa li denti impenetrabili »; e cento e mille volte ancora. Come suo massimo strumento la natura ha creato l'uomo, solo nell'« accidentale » vario degli altri animali, « cosa divina » quindi; ma laddove la natura continuamente produce le specie semplici, e non varia le ordinarie specie delle cose da lei create, l'uomo è limitato a produrre infiniti composti coll'aiuto di essa natura e dietro l'esempio e la scorta di essa.

Poichè tutto procede da natura, poichè natura è madre di tutte le arti e di tutte le scienze, l'uomo, che vuol conoscere e sapere, deve mettersi con essa in immediato rapporto; la mano direttrice della natura deve sola guidarlo nelle sue indagini. « Fatti discepolo della natura e guarirai d'ogni stoltizia ». E Leonardo è tale discepolo; e tutta la vita e l'arte regola dietro le norme di natura. Per fuggire stoltizia, e non fallare mai, vorrebbe trattenere l'atomo, il respiro di natura, e quello descrivere e riprodurre, con ogni scrupolo; vorrebbe copiare o meglio trasfondere viva ogni cosa. Sul cammino dell'indagine sua pone innumerevoli fari che l'illuminino; detta a sè medesimo massime e norme infinite. Dispone natura una cosa in un modo, e tu ritrarrai quella cosa perfettamente dietro l'ordine di natura. Così, ad esempio, Leonardo avverte nell'« Anatomia »: « tu non farai mai se non confusione nella dimostrazione de' muscoli, se prima non fai una dimostrazione de' muscoli sottili a uso di fila di refe, e così potrai figurare l'un sopra dell'altro, come li ha situati la natura ». Scrive un trattato della pittura; e siccome questa regina delle arti abbraccia l'universo come suo dominio, Leonardo si pone in capo di escogitare l'universo nel suo collegamento di cause e di effetti; studia tutti gli ordigni ed i congegni della gran macchina, e li descrive, non antiveggendo che, sotto cotal peso immane di cognizioni, l'artista, a cui manca la robustissima tempra leonardesca, per necessità inesorabile, piega affranto. Stendere per tutta l'immensa natura un velo immenso e trasparente, e stringerlo sì al corpo suo che ne rimanga di tutto l'impronta verace, ecco un audacissimo sogno, che solo può capire nella mente di un gigante.

La mano che muove il pennello, è la mano sapientissima, ponderatrice di un Archimede. Nel discepolo del Verrocchio i contemporanei avevano riconosciuto l'ingegno del saggio di Siracusa (1). E pare davvero che natura abbia a lui concesso quello strumento matematico, d'impeccabile precisione, che più si confaceva alla misura, all'esatta percezione d'ogni cosa; e, pre-

(1) Detto del cavallo famoso di Leonardo, « quem ei perficere non licuit », POMPONIO GAURICO, nel trattato *De Sculptura* (edit. E. Brockhaus, Leipzig, 1886, p. 256), soggiunge: « nec minus et Archimedaeo ingenio notissimus ». — Si veda A. FAVARO, *Archimede e Leonardo da Vinci*, negli « Atti d. R. Istit. Veneto » (1912), vol. LXXI, pp. 953 sgg.

mutolo nella destra del figlio, teneramente e fortemente amato, abbia detto: Va e con questo e con la benedizione mia mi conoscerai e mi giudicherai. La scienza vera è adunque per Leonardo solo quella che passa per le dimostrazioni matematiche. « E, se tu dirai che le scienzie, che principiano e finiscono nella mente, habbiano verità, questo non si concede, ma si niega per molte ragioni. La prima, che in tali discorsi mentali non accade esperienzia, senza la quale nulla dà di sè certezza ». « Scienza nobilissima e sopra tutte l'altre utilissima » è « la scienza strumentale over macchinale ». Con essa, provando e riprovando, come diceva già Dante, cercando con attenzione e cura mirabili le cause produttrici de' fenomeni, deducendo i fatti dall'esperienza, Leonardo procedeva sicuro, non rimosso nè turbato mai da difficoltà e perigli. I nostri giudizi sono tutti ingannevoli, se non li consolida la scienza. Senza conoscere, ogni pratica è vana. Mettete la scienza a capo di tutto, come si mette il capitano a capo de' soldati. « Mia intenzione è di allegare prima l'esperienza, e poi con la ragione dimostrare perchè tale esperienza è costretta in tal modo ad operare. E questa è la vera regola come gli speculatori degli effetti naturali hanno a procedere. E ancora che la natura cominci dalla ragione e termini nella sperienza, a noi bisogna seguitare in contrario, cioè cominciare dalla sperienza e con quella investigare la ragione ». « Quelli che s'innamorano di pratica senza scienza, son come 'l nocchiero, ch'entra in naviglio senza timone o bussola ». Esperimentate, prima di pronunciarvi su tale o tal altro

effetto di natura. Fallace è tutto quanto non passa per l'esperienza. L'esperienza è nel cuore di natura; e, come non erra natura, non può errare l'esperienza. È essa similmente madre delle scienze e delle arti, « fonte a' rivi di vostr'arte », come diceva già Dante (*Parad.*, II, 96). È essa l'unica e pura fonte del sapere. Vi sembra udire il linguaggio di Bacone e di Descartes. Ma Leonardo, che già chiaramente espone i principî della scienza razionale moderna, manda a sprazzi intermittenti i suoi fasci di luce, balza di pensiero in pensiero, scrive denso, conciso, non aggiunge fregi alla nuda verità, non detta discorsi sul Metodo. La natura ammaestra che tutto avviene per gradi successivi, che non s'accede a nessuna sommità, senza passare prima per gli stadi inferiori. Seguirai la natura quindi con ordine, e dal particolare giungendo al generale: « Se vorrai montare all'altezza d'un edificio, converrassi salire a grado a grado, altrimenti fia impossibile pervenire alla sua altezza. E così dico a te che la natura ti volge a quest'arte, se vuoi avere notizia delle forme delle cose comincerai dalle particole di quelle, e non andare alla seconda, se prima non hai bene nella memoria e nella pratica la prima ».

Così Leonardo, sempre misurato ed equilibrato, in tanto smisurato imprendere, co' procedimenti esperimentali medesimi usati in questa nostra aurea età delle scienze, veniva analizzando la struttura animale e vegetale dell'universo creato; passava dallo studio della configurazione della specie dell'uomo, « nella qual si contiene quelli che son quasi di simile spezie, come

babbuino, scimia e simili », allo studio del fiore più tenero e più semplice ; poi volgevasi al cielo e alle stelle. E se Guglielmo di Humboldt scriveva a Schiller di voler lasciare alla sua dipartita poche cose ch'egli non avesse investigate, con più forte ragione Leonardo poteva dire di avere egli solo abbracciato, coll'amplesso di un titano, studiato e sviscerato tutto quanto rinserra il mondo in sè. Ma non lo disse; e continuò tacito l'opera sua, tutta a geniali frammenti. Esplorò da solo quanto intere Accademie delle Scienze, co' loro buoni e cattivi individui, esplorano collettivamente oggidì; s'avventurò per campi ignoti e inesplorati fino allora; indagò, anche ne' fenomeni estetici e dello spirito, le pretese ragioni fisiche, con gagliardo e sconfinato amore alla natura, ed una fiducia in essa che dovè crescere coll'età e col lavoro. Può apparire curioso alquanto a noi, soliti a specializzare ed a prendere rifugio in un canto minimo della scienza, perdurandovi saldi e sicuri, perfettamente indifferenti a quanto avviene fuori del nostro piccolissimo mondo scientifico, vedere il pittore della Cena e della Gioconda prendere a cuore le cose più disparate, voler sapere ad ogni costo « perchè le budella ne' vecchi sono forte strette », far l'anatomia di un vecchio spentosi serenamente, « per vedere la causa di sì dolce morte », passare notti intere in compagnia d'uomini squartati e scorticati, imporre a sè medesimo la ricerca più accurata e paziente in mille esperimenti, notarsi per es.: « massima diligenzia userai alli nervi reversivi, in tutte lor ramificazioni », ecc., spiegare con osservazioni proprie le cause

del solletico, dello sternuto, considerare i moti dell'avambraccio comparativamente nella pronazione e supinazione, i moti tutti del cuore in cui la vita si assomma, « instrumento mirabile invenzionato dal sommo maestro », studiare il perpetuo rifarsi delle carni degli animali, il morir continuo ed il continuo rinascere, tragittare dal campo anatomico a quello fisiologico, dall'indagine esteriore a quella interiore, e destramente e luminosamente esporre le leggi del moto e del calore, le ragioni fisiche, quelle di antropologia, di geologia, di botanica, le leggi di prospettiva, le leggi meccaniche, giovarsi di tutti gli istrumenti, e inventarne e comporne dei nuovi, per agevolare le ricerche (« sempre con l'ingegno fabbricava cose nuove », dice l'Anonimo), e non posar mai e non saziarsi di sapere giammai.

Si spaura la nostra mente percorrendo quegli zibaldoni leonardeschi portentosi, usciti ora dall'oblìo de' secoli, caotici solo in apparenza, perchè tutte le scienze e le arti vi si riversano e vi si mescolano a capriccio, ma, in realtà, penetrati di viva luce in tutti i particolari. La scienza, che, ora adulta, si frange ne' vari intelletti, bambina ancora, era concepita intera da Leonardo. E com'è riconoscibile ne' giudizi, arretrati omai, perchè noi ci reputiamo enormemente progrediti, l'emozione di un cuore d'artista, sempre trovi traccie di uno spirito singolare, che parve ed era in realtà in opposizione a' suoi tempi, e che natura trascelse a suo divinatore. Rammento quanto Leonardo scrisse sulla natura del linguaggio: « Considera bene, mediante il moto della

lingua, coll'aiuto delli labbri e denti, la pronunziazione di tutti i nomi delle cose ci son note, e li vocaboli semplici e composti d'un linguaggio provengono alli nostri orecchi, mediante tale istrumento; li quali se tutti li effetti di natura avessino nome, s'astenderebbono inverso lo infinito, insieme colle infinite cose che sono in atto e che sono in potenzia di natura; e queste non esprimerebbe in un solo linguaggio, anzi in moltissimi, li quali ancora lor s'astendano inverso lo infinito, perchè al continuo si variano di seculo in seculo, e di paese in paese, mediante le mistion de' popoli, che, per guerre, o altri accidenti, al continuo si mistano; e li medesimi linguaggi son sottoposti alla oblivione, e son mortali, come l'altre cose create; e se noi concederemo il nostro mondo essere eterno, noi direm tali linguaggi essere stati, e ancora dover essere d'infinita varietà, mediante l'infiniti secoli, che nello infinito tempo si contengano ». Nè a Leonardo, spinto da insaziabil brama di investigare i misteri di natura, vennero meno le forze audaci, finchè si spense in grembo di natura e fuor di patria; nessun istrumento della scienza gettò lungi da sè come impotente. Quanto opera la scienza non è indegno mai delle creazioni sublimi di natura. Alle voci, che intonano l'inno alla natura, si mescolano quelle che esaltano la scienza: « O maravigliosa scienza, tu riservi in vita le caduche bellezze de' mortali, le quali hanno più permanenza che le opere di natura, le quali al continuo sono variate dal tempo che le conduce alla debita vecchiezza, e tale scienza ha tale proporzione con la divina natura, quale hanno sue opere con quelle di essa natura, e per questo è adorata ».

* * *

Per vedere e comprendere questo mirabile e svariatissimo spettacolo di natura, Leonardo va qua e là peregrinando, non per distrarsi o per sgravarsi da interne cure ed affanni, come noi soliamo fare. Noi ci provvediamo di immagini, di effusioni liriche; Leonardo si provvedeva di fatti e di esperienze. Ben possiamo credere che egli, nell'ansia de' suoi vasti disegni, anelasse varcare i confini d'Italia, viaggiare per lontane terre e lontani mari, vedere tutto l'universo con occhi propri; ai dì nostri, coi mezzi di cui può disporre un fortunato figlio d'Albione, Leonardo avrebbe fatto forse il giro del mondo. Fu un bene ancora che la natura l'avesse disposto a minutamente e intensamente analizzare ed investigare entro i limiti del riconoscibile. Non aveva ricchezze, e viaggiava ne' più dei casi per ragioni d'ufficio, molti anni in qualità d'ingegnere. Ora è vero ch'egli lasciò alcune note e qualche schizzo sul lontano Oriente; è vero ch'egli tracciò il corso dell'Eufrate e del Tigri; e parlò del Sacro Soldano di Babilonia, delle prediche e predizioni di un nuovo profeta ne' paesi remoti, nell'Armenia occidentale, dove, per lo straripare d'un fiume moltissimi perirono, restandoci lui con pochi altri « in grande sbigottimento »; e descrisse gl'incanti dell'isola di Cipro, soggiorno di Venere, che ancora invita « i vagabondi naviganti a

ricrearsi infra le sue fiorite verdure », e i boschi suoi ombrosi e folti; è verissimo che l'osservazione e l'esperienza propria, diretta, importavano a Leonardo incomparabilmente più dell'osservazione ed esperienza altrui; ma non per questo mi par lecito conchiudere che Leonardo dovè per necessità essersi portato lungi per tutti i luoghi ch'egli ricorda nell'opere; assurdo sembrami supporre, come alcuno vuole, « una missione commerciale » di Leonardo nel Levante. C'era in Leonardo la stoffa di un uomo di facoltà meravigliosamente complesse e varie, e sovente contrastanti fra loro. Era artista, poeta e scienziato ad un tempo. La fantasia agiva talvolta in Leonardo, sprezzatore di fantasie e di sogni, innamorato del vero matematico e dimostrabile, con potenza grande, irresistibile, simile alla fantasia liberissima dell'Ariosto. Quando minacciava di restare neghittosa, cercava mezzi efficaci per stimolarla. La fantasia gli detta quella immaginosa descrizione del diluvio, che ognuno ricorda, e mille ghiribizzi espressi col disegno e colla parola. Com'è capricciosa la natura, è capriccioso il suo genio; e crea a capriccio. Per avanzare nelle proprie ricerche, mette ogni cosa a profitto; e versa d'ogni acqua ne' rivi del suo sapere: scrivi all'uno, chiedi, fatti mostrare questa cosa e quest'altra, è quanto impone a sè stesso infinite volte. Le avventure de' viaggiatori l'interessano, suppliscono ai viaggi propri; e, prontamente, di spirito faceto com'era, erede della finezza comica fiorentina, si trasmuta ne' panni altrui; attribuisce a sè medesimo quanto altri videro ed esperimentarono. Parecchie note sparse ne'

manoscritti, e non di rado ripetute, hanno l'aria di pura esercitazione stilistica, e qua e là ti avviene di dubitare se l'idea espressa sia uscita dalla mente di Leonardo, o sia riflesso delle idee ed opinioni altrui; così, per gran tempo, si attribuirono a Leonardo versi, massime morali, aforismi, ch'egli semplicemente trascrisse, e già erano noti nelle età trascorse.

Alle gite in Francia, che alcuni, interpretando erroneamente gli scritti leonardeschi, supposero avvenissero nel primo decennio del 1500, nessuno omai presta più fede (1); e certo non tutti i viaggi e valichi alpini che l'Uzielli ammette si effettuarono. Spettacolosa, svariatissima, provvida a' bisogni e a' desideri tutti dell'artista e dello scienziato si offriva a Leonardo la natura in patria. Nel bello stivale veniva a restringersi, con dolcezza ineffabile, fiorente, ridente e altera la natura, spezzata in infiniti aspetti. Poco conosceva Leonardo il Mezzodì; molto invece il Settentrione d'Italia. I ricordi che affida alle sue carte non curano le emozioni dell'artista, ma solo si restringono alle osservazioni fatte a scopo di scienza. Così sulla dolce natìa Toscana, su Firenze, Prato, Pistoia, sui lieti colli di Fiesole, dove godette quiete serena un tempo, e immaginò strumenti per fendere le nubi a volo, sul Casentino e i piani che l'Arno irriga, sui monti che recingono il bell'ovile, sempre fitto in cuore a Dante, non trovi

(1) Si veda G. B. DE TONI e E. SOLMI, *Intorno all'andata di L. d. V. in Francia*, negli « Atti d. R. Istit. Veneto... », 1904-1905, LXIV, II, 490 sgg.

una parola che suoni ammirazione o esprima una lirica commozione. Leonardo ci appare tutto dedito a' suoi studi d'idraulica, intento a bonificare paludi, a fertilizzare paesi, con opportuni canali e condotti d'acqua, a « dirizzare », come lui dice, « Arno di sotto e di sopra », a far sì che il fiume, « che s'à a piegare d'uno in altro loco, debba essere lusingato e non con violenza aspreggiato » (1). Così, delle poche terre di Francia ch'egli vide e dove chiuse la vita, nulla troviamo scritto che non abbia rapporto con la scienza delle acque. Le sue note di viaggio versano in gran parte su questi studi, ai quali trovò, come tutti sanno, geniali e ardite applicazioni; nè la fenomenale aridità di alcuni appunti può stupire chi sappia gl'intenti precipui del sommo al servizio dello Sforza, del Moro, del Valentino, dei monarchi di Francia. A Venezia studia il flusso e riflusso marittimo; trova « moltitudine di nichi e di coralli » nelle montagne di Parma e di Piacenza; e, in quelle di Verona, « pietra rossa mista tutta di nichi ». Ammira le miniere di ferro a Brescia, e certi « mantici d'un pezzo, cioè senza corame ». Anche nelle città dove

(1) M. BARATTA, *L. d. V. negli studi per la navigazione dell'Arno* (« Boll. della Soc. Geogr. ital. », ser. IV, vol. VI, 10-11). E si confronti: L. BELTRAMI, *Bramante e la sistemazione del Tevere*, nella « Nuova Antologia », 1904, CXIV, 418 sgg.; *Leonardo da Vinci e il Naviglio* (« Strenna del Pio Istituto dei Rachitici di Milano », 1886); *Leonardo e il Porto di Cesenatico*, Milano, 1902; E. SOLMI, *L. d. V. ed i lavori di prosciugamento delle paludi pontine ai tempi di Leone X (1514-1518)*, nell' « Archivio storico lombardo » del 1910.

fa prolungato soggiorno, come a Pavia, egli ci occulta sempre il suo intimo sentimento, la sua commozione estetica. E che scrisse egli mai di Roma, della campagna che veglia pensiva e mesta sul volgere di fortuna e de' secoli nella città eterna, delle terre tutte poste fra Firenze e Roma? « Fatti insegnare », nota solo Leonardo, « dove sono li nicchi a Monte Marzo ». Fa pena davvero vedere solo registrato, asciutto asciutto, il nome di alcuni paesi, d'alcune contrade, e trovare solo di quando in quando un'aggiunta brevissima, per noi di poco conto, per Leonardo certo di importanza, come la nota su Rimini: « fassi un'armonia colle diverse cadute d'acqua »; nella Romagna, « capo d'ogni grossezza d'ingegno », « fanno li pastori nelle radici dell'Appennino certe gran concavità nel monte a uso di corni »; son quivi in uso i « carri a quattro ruote, le due dinanzi sono più grandi di quelle dirieto, e così più difficili al movimento ». Una breve nota su Piombino, che offre a Leonardo lo spettacolo di una tempesta di mare, informa sui fenomeni d'interferenza delle onde. A Napoli pare non andasse mai; e le note sulla Sicilia, sulla vena che vi sorge, versando foglie di castagne in moltitudine, sulle « schiumose onde fra Scilla e Cariddi », sulle « infocate caverne di Mongibello », che rivomitano « il male tenuto elemento », non implicano in nessun modo una conoscenza diretta dell'isola; e pare seguano le vaghe descrizioni de' geografi.

Come ci vennero tramandati, gli scritti e gli appunti leonardeschi, non piena luce versano sulla vita affettiva

del grande. Per la lunga dimora fatta nel Milanese, che fu sua seconda patria, la Lombardia e parte del Piemonte, le regioni che bagnano il Po, il Ticino, l'Adda, dovevano essere a lui particolarmente famigliari. Visitò Leonardo con ogni probabilità parte del Saluzzese e del Monferrato (1); a' pie' del Monviso avrà forse osservato quella « miniera di pietra faldata » che ricorda nelle note, e della quale il « compare » suo, maestro Benedetto scultore, nel gennaio del 1511, prometteva fornirgli una tavola pei colori. Se veramente vedesse quei boschi di Savoia, abbattuti da una grande inondazione, ch'egli una volta ricorda, io non saprei dire. Aveva le Alpi a fronte nella villa della Sforzesca, soggiorno suo prediletto un tempo; e lui, che escogitava i destini della terra attraverso i secoli, e meditava sul prosciugarsi dei mari, sullo sparire e lo scendere de' ghiacciai, sul sovrapporsi continuo degli strati e sedimenti, quante volte avrà contemplato l'ampia e maestosa catena che chiudeva l'orizzonte, e sentito più forte il suo Dio, volgendo lo sguardo su per le cime!

(1) D. CHIATTONE, *Leonardo da Vinci a Saluzzo?*, « Il Piemonte », 1903, I, 7. E si vedano, per quanto osservo in seguito, altri appunti: E. SOLMI, *Leonardo da Vinci ad Ivrea*, nel « Boll. stor. bibl. subalpino », vol. XVII; dello stesso: *Su una probabile gita di Leonardo da Vinci in Genova il 17 marzo 1498*, nell' « Arch. stor. lombardo » del 1910, pp. 439 sgg.; M. CERMENATI, *Leonardo da Vinci in Valsassina*, Milano, 1910; F. NOVATI, *Un epigramma latino medievale ed un preteso viaggio ad Otranto di Leonardo da Vinci*, nell' « Arch. stor. lombardo », settembre del 1909.

Abbozza un piano di gite, « da farsi nel mese di maggio », quando rivive cioè e rinverdisce natura, e tutto è in germe e in fiore; e sembra che Vaprio, dove il Melzi l'ospitava con tanto amore, fosse centro dal quale moveasi a preferenza or qua or là. Ridevagli la Brianza intorno, coi lieti colli e i piani e i laghi, raffigurati in uno schizzo planimetrico del gran Codice; spesse volte gli apparivano quelle giogaie bagnate a' lembi estremi dal lago di Lecco, sì care al Manzoni. Le « montagne di Lecco », il Monte Campione, che sovrasta Mandello, la Grigna, i dossi di Gravedona si ricordano più volte negli scritti di Leonardo. Il supremo artista, che, non meno del Manzoni, doveva essere colpito dalle bellezze naturali di questo Paradiso in terra, viaggia la mente rivolta a' fatti ed a' cenni di natura, a quelle esperienze che ad ora ad ora assorbono la sua attività; studia le fonti, le cascate, il tortuoso andamento de' fiumi, le condizioni idrauliche più o meno favorevoli a' suoi vasti disegni; pensa ad un collegamento diretto fra l'Adda e il lago. Osserva i fenomeni tellurici, le officine di rame e di argento poste a tre miglia oltre la Trosa; nota le variazioni di livello dell'acque della Pliniana: quand'essa versa, macina due mulini; quando manca, « cala sì ch'egli è come guardare l'acqua in un profondo pozzo »; a Varenna lo colpisce il fiume latte, gran vena che versa d'agosto e di settembre, e cade a piombo sul lago, « con inestimabile strepito e romore »; a Nesso rovescia il fiume « con grande empito per una grandissima fessura di monte »; alla base del monte Campione osserva una

buca, « la quale va sotto 400 scalini »; « e qui d'ogni tempo è ghiaccio e vento ». Non sappiamo fin dove s'internasse in quelle valli che metton foce nel lago di Como, o poco lungi da esso, ramificandosi, or ampie, or strette, serrate da gioghi compatti, nella Valle del Lirio, nella Val Bregaglia, nella Valle d'Introzzo, in Val di Chiavenna, in Valsassina, in Valtellina, in Valsesia. Il pittore di sì finiti, sì incantevoli ed intimi paesaggi alpini non si rivela neppure lontanamente negli appunti suoi scarsi e rapidi; nè ci meraviglierebbe se fossero scritti od ispirati da quel Ferrerio, commissario generale, rammentato da Leonardo, che dalla valle d'Introzzo faceva calar giù legnami al basso. La Valtellina « fa vini potentissimi »; produce « tanto bestiame che da paesani è concluso nascervi più latte che miele ». A Varallo Pombia, presso Sesto, « sopra Tesino, sono li cotogni bianchi grandi e duri ». A Santa Maria in valle di Ravagnate ne' monti di Brianza « son le pertiche di castagne di 9 braccia e di 14 l'uno in 100 ». Parlando dell'Adda, che prima corre « più che 40 miglia per la Magna », e che in parte voleva rendere navigabile, Leonardo riferisce un pregiudizio popolare: « questo fiume fa il pesce temere, il quale vive d'argento, del quale se ne trova assai per la sua rena ». Di Bormio ricorda i Bagni; della Valsassina le « gran ruine e cadute d'acqua », « certo mappello », che vi nasce abbondante, le « vene di ferro » e « cose fantastiche » presso Pra San Pietro; della Val di Chiavenna, gli « abeti, larici, pini, daini, stambecchi, camozzi e orribili orsi » che vi nascono, e le bone osterie

che « di miglio in miglio » vi si rinvengono. L'Uzielli ritiene assai plausibile che Leonardo visitasse le cave di Baveno e di Montorfano, già famose a que' tempi, ma ne' manoscritti non trovo alcun accenno ad una gita al Lago Maggiore; e « quel nuvolone in forma di grandissima montagna, piena di scogli infocati, perchè li raggi del sole che già era all'orizzonte che rosseggiava, la tigneano del suo calore », e tutti a sè attraeva « li nuguli piccoli che intorno li stavano », generando poi « infra due ore di notte sì gran vento che fu cosa stupenda e inaudita », Leonardo assicura averlo veduto non alle sponde del lago stesso, ma « sopra a Milano inverso lago Maggiore ».

La poesia del mare e degli smisurati spazi, già da Dante profondamente sentita e insuperabilmente espressa, non sembra avere scosso gran fatto il cuore di Leonardo. Lo colpisce il fenomeno ottico, e così lo descrive: « Il mare ondeggiante non ha colore universale: ma chi lo vede di terra ferma è di colore oscuro, e tanto più oscuro quant'egli è più vicino all'orizzonte, e védevi alcuni chiarori over lustri, che si movono con tardità a uso di pecore bianche nelli armenti; e chi vede il mare stando in alto mare, lo vede azzurro. E questo nasce, che da terra il mare pare oscuro, perchè tu vedi in lui l'onde, che specchiano l'oscurità della terra; e d'alto mare paiono azzurre, perchè tu vedi nell'onde l'aria azzurra, da tali onde specchiata ». Vistosi il mare di fronte, Michelangelo idea, con rapida e fulminea concezione, un colosso, che s'affaccia minaccioso ai naviganti atterriti. Leonardo soleva pensare ai mirabili ef-

fetti di natura, al moto, alla vita, alle trasformazioni perenni; da un solo fenomeno che osserva rimuove nella mente idee vastissime; concepisce una storia della terra attraverso i secoli. Non cura il gemere, or sommesso, or concitato, delle onde marittime. Il Mediterraneo gli si rivela qual ampio fiume, che ancor esso verrà a mancare d'acque; troverà che i lidi marittimi si muovono senza tregua verso il mezzo del mare, scacciandolo dal suo primo sito. E l'osservazione de' mari e de' monti solleverà il pensiero di Leonardo alle sfere più alte del pensiero, senza conturbargli l'animo mai. Il Petrarca saliva le vette alpine, provandovi quelle emozioni, quelle scosse interiori, quegli entusiasmi che noi modernissimi proviamo, o fortissimamente vogliamo provare oggidì. Quali cime valicasse, Leonardo non dice; e noi, con immaginazione più o men desta e viva, possiamo figurarci l'artista scienziato inerpicarsi per balzi e dirupi, fino a raggiungere quell'altezza più conveniente allo scioglimento dei dubbi gravi che ci assalgono, leggendo gli scritti, e contemplando i meravigliosi sfondi alpini nelle sue tele; possiamo supporre, a piacere, senza dar forse mai nel segno, un valico delle Alpi, « che dividon la Magnia e la Francia dall'Italia », anteriore al peregrinaggio fuori di patria, un valico delle Alpi lombarde, del San Bernardino, dello Stelvio, un'ascensione alle dolomiti del Friuli, alla Grigna, al Momboso o Monte Rosa. Veramente, Leonardo non pare esprimesse mai un desiderio grande di superare comecchessia quelle giogaie compatte e austere ch'egli ricorda, buttando giù alla rinfusa i suoi

appunti; discorre di certa « parte silvagia » nelle montagne d'Ivrea; trova la Grigna, sulla quale l'Uzielli vorrebbe salisse, per scendere poi bene e comodamente in Valsassina, « la più alta montagna » de' dintorni di Lecco, ed aggiunge ch'è « pelata ». Le montagne di Bormio gli apparivano « terribili e piene sempre di neve »; nascono quivi gli ermellini. Tutta la Valtellina, dice, è « circondata d'alti e terribili monti »; le « strette » montagne in Val di Chiavenna, « sterili e altissime, con grandi scogli », sembrano pure incutere serio sgomento. Non ci si può montare, osserva, se non a piedi. « Vannoci i villani a' tempi delle nevi con grandi ingegni per fare traboccare gli orsi giù per esse ripe ». Che ci avrebbe fatto Leonardo lassù in mezzo agli orsi e a sì ingenti perigli? Se si trovassero cime non ingombre di frane e precipizi, comode a raggiungere, e dove anticipatamente si potessero fare gli esperimenti di Saussure e di Gay Lussac, pazienza ancora. La natura, tuttavia, nelle alte montagne, impoverita d'alberi, d'erbe e di fiori, interessava Leonardo, quanto la natura vestita del suo più bel manto di vegetazione. Poteva facilmente, ascendendo, di colle in colle, non inerpicandosi per gioghi elevati, esperimentare il variare della luce, della tenebrosità, a cielo sereno, nelle varie alture, osservare gli effetti molteplici di condensazione e rarefazione dell'aria. Poteva ancora approfittare delle esperienze degli alpigiani, costretti, pe' bisogni della vita, a salire e scendere pei monti natii; e, certamente, dovette interrogarne parecchi sul camminare ed errar loro per le cime.

Rimane l'ascensione al Monte Rosa assai discussa, che, malgrado ogni acume di critica, sembra a me misteriosa ancora. Rimangono ad attestare il miracolo tentato e compiuto quei chiarissimi « vid'io », « vi trovai », nel racconto di tale stupefacente salita. Nel cuore dell'estate di certo anno adunque, Leonardo si sarebbe levato « in tanta altura che quasi passa tutti li nuvoli », lassù sul Momboso o Monte Rosa, la cui base partorisce, dic'egli, con ben poca esattezza, « li 4 fiumi, che rigan per 4 aspetti contrari tutta l'Europa », e sulla cui sommità rare volte « cade neve, ma sol grandine d'estate, quando li nuvoli sono nella maggiore altezza »; e di cotal ghiaccio « innalzato dalli gradi della grandine... di mezzo luglio vi trovai moltissimo... e vidi l'aria sopra di me tenebrosa e 'l sole che percotea la montagna essere più luminoso quivi assai che nelle basse pianure, perchè minor grossezza d'aria s'interpone infra la cima d'esso monte e 'l sole ». Leonardo, scrutatore profondissimo dell'universo, assiso lassù su altissima vetta, volgendo lo sguardo per gli spazi immensi, dalla terra al cielo, dal cielo alla terra, in pensoso atteggiamento, soprastando sui poveri mortali, perduti e brancolanti al basso fra le tenebre, è figura sì meravigliosa e gigantesca, che nulla più lascia a desiderare; nulla, se non forse la presenza di Michelangelo, l'altro colosso dell'umanità, che lassù su quelle sterminate alture, dove ogni rancore vanisce, gli stenda la mano in segno di concordia e di pace. Da Leonardo, foss'egli pur pervenuto non al giogo più elevato, ma ad un picco della gran catena, non inferiore ai 3000 metri, per poter vedere realmente quanto dice aver veduto, si aspettava, in verità, qualcosa di più di un'osservazione sulla neve convertita in gragnuola e di un'altra sulla grande luminosità del sole. Perchè stringere sempre nel cuore quell'emozione che in luogo eccelso avrebbe pur dovuto trovar sfogo, e dell'immenso amore alla gran madre natura, sublime ne' silenzi sovrumani, lasciare trapelare sì poco? Forse dobbiamo deplorare qualche lacuna negli appunti e nei ricordi di Leonardo, o ritenere esser fermo proposito del sommo artista tacere quanto fervevagli nell'animo, notare solo quanto buono ed opportuno sembravagli per aumentare le cognizioni e non fallare nell'esperienza. Fors'anche la gita audacissima al Monte Rosa, che Leonardo avrebbe impresa, dopo avere facilmente risalita la Val d'Ossola o la Val Sesia, vuol esser ridotta in realtà a proporzioni più modeste, all'ascensione di qualche cima, non troppo alta, non troppo scoscesa, non « terribile », non « selvaggia »; l'osservazione degli esperti figli de' monti avrebbe completata la propria; e la fantasia dell'uomo grandissimo, che tutti riconoscevano per ghiribizzoso assai, avrebbe, questa volta ancora, con pia menzogna, sostituito la persona propria all'altrui.

Comunque, se difficilmente possiamo attribuire a Leonardo il sentimento della montagna, quale suole manifestarsi ai nostri tempi fortunati, fecondissimi di valicatori di vette alpine, facili a sciogliere inni e ad aprire ogni valvola all'entusiasmo, simulando all'uopo, quando

all'interiore è inaridita la fonte dell'emozione (1), con piena certezza possiam dire ch'egli, il pittore di Monna Lisa, di quegli sfondi, in cui è tutta la solennità e silenziosa quiete delle appartate regioni alpestri (2), conosceva, meglio e più profondamente di tutti i contemporanei, la natura delle roccie, dei monti, la vita loro costante, perpetua. Il « Trattato della pittura » studia e svolge senza fine, sempre con originalità di vedute, la figurazione vera de' paesaggi montuosi, che l'arte del tempo poco curava. A volte pare si trasmuti in un saggio sul Cosmo, in un trattato di geologia, ed offra frammenti di quell'opera vasta « Di mondo ed acque », che aveva ideata, e in parte scritta. Così, dall'espe-

(1) Quanta simulazione di sentimento rivelino molti de' cosiddetti alpinisti moderni, già spiritosamente l'osservò il TAINE nel *Voyage aux Pyrénées* (*Paysages*, p. 109 dell'ediz. Paris 1867): « de peur d'être accusés de sécheresse et de passer pour prosaïque ; tout le monde aujourd'hui a l'âme sublime, et une âme sublime est condamnée aux cris d'admiration. Il y a encore des esprits moutons, qui admirent sur parole, et s'échauffent par imitation... Mon voisin dit que cela est beau, le livre est du même avis ; j'ai payé pour monter, je dois être ravi, donc je le suis. J'étais un jour sur une montagne avec une famille à qui le guide montrait une ligne bleuâtre indistincte en disant: Voilà Toulouse ! Le père, les yeux brillants, répétait aux fils: Voilà Toulouse. Ceux-ci, voyant cette joie, criaient avec transport: Voilà Toulouse ! Ils apprenaient à sentir le beau, comme on apprend à saluer, par tradition de famille. C'est ainsi qu'on forme des artistes et que les grands aspects de la nature impriment pour jamais dans l'âme de solennelles émotions ».

(2) Si vedano le osservazioni del TARAMELLI, *Il paesaggio della « Gioconda »*, nei « Rendic. del R. Istituto Lombardo », 1914, vol. XLVII, f. 4.

rienza, unica guida all'arte, pullulano i precetti. Saprà l'artista come non si debbano figurare le montagne così azzurre il verno come l'estate, perchè in lunga distanza i monti paiono avere più oscure le cime che la base, e come generalmente il colore azzurro cresca in lontananza quanto più oscure sono in sè le montagne; ritrarrà i colli « vestiti di sottile e pallida lanuggine », con la loro vegetazione particolare: « quanto più discendi alle radici de' monti, le piante saranno più vigorose e spesse di rami e di foglie; e le lor verdure di tante varietà, quante sono le specie delle piante di che tal selve si compongono. Delle quali la ramificazione è con diversi ordini e diverse spessitudini di rami e di foglie, e diverse figure e altezze: e alcuni con istrette ramificazioni, come il cipresso; e, similmente, degli altri con ramificazioni sparse e dilatabili, com'è la quercia e il castagno, e simili: alcuni con minutissime foglie; altri con rare, com'è il ginepro e 'l platano, e simili: alcune qualità di piante, insieme nate, divise da diverse grandezze di spazi; e altre unite, sanza divisioni di parti o altri spazi ». Mostrerà, sulle alte vette de' monti, « li sassi... in gran parte scoperti di terreno et l'herbe che vi nascono minute et magre et in gran parte impalidite et seche per carestia d'umore, e l'arenosa e magra terra si veda transparire infra le pallide herbe, et le minute piante stentate et invecchiate in minima grandezza, con corte et spesse ramificazioni e con poche foglie scoprendo in gran parte le ruginenti ed aride radici tessute co' le falde e rotture delli ruginosi scogli, nate dalli storpiati

cieppi dalli uomini e da' venti ». E, instancabile, Leonardo caccia nella mente del pittore, che dovrebb'essere miracolosa e senza fondo, una gran folla di cognizioni: sul moto delle terre, sul moto delle acque, « il vetturale della natura », sulle trasformazioni del globo, le denudazioni de' monti, gli interrimenti delle pianure, tutta una vasta storia cosmogonica, entro la quale l'arte si trova smarrita. La ritroverà l'artista ancora, pensava Leonardo, quando salde e sicure saranno in lui le conoscenze della terra, ch'egli, pellegrino, vi abita. Ornamento e cibo delle menti umane, diceva, è la cognizione del tempo preterito e del sito della terra.

Sapeva essere fatta più lieve e più alienata dal centro del mondo quella parte della terra per la quale era passato maggior concorso d'acque. Descrive i fenomeni tellurici, con quella sicurezza e determinatezza che il sapere vasto gli concede. Nè la scienza uccide in lui mai l'immaginazione viva e il poetico sentimento. Le pioggie percotono, « con piccolo tempo », gli altissimi gioghi dei monti, vestiti di neve; « e li fiumi non vi sono insino a tanto che le poche gocciole delle pioggie avanzate al sorbimento de l'arida cima cominciano a generare li minutissimi rami di tardissimo moto ». Hanno « più eternità » tali gioghi di monti « nelle loro superficie che nelle radici, dove li furiosi corsi delle ragunate acque al continuo, non contenti della portata terra, essi removano li colli coperti di piante insieme co' li grandissimi sassi, quelli rotolando per lungo spatio, infinchè gli han condotti in minuta giara ». I corsi de' fiumi generano le figure de' monti, dette

« catena del mondo ». I piccoli rivi « crescono in magnitudine quanto essi acquistano di moto insin che ricercano la larghezza delle lor valli, e di quel non si contentano, consumano le radici de' monti laterali... chiudon le valli, e, come se si volessino vendicare, proibiscono il corso di tal fiume e lo convertono in lago dove l'acqua con tardissimo moto pare raumigliata ». Non dice meglio un geologo d'oggidì.

Nè la scienza poteva trovare più sagace intenditore ed espositore di Leonardo. Il quale, come Goethe, osserva e studia la natura e la formazione delle roccie; come Goethe, scruta e indaga la vita e il vagare delle nuvole in cielo, che ingenerano l'umidità infusa nell'aria e, attratte dal sole, vestite della sua luce, hanno talora l'aspetto di dense montagne ombreggiate; osserva lo spesseggiare e risolversi loro, il condensarsi, l'addensarsi, simili ad onde percosse negli scogli, il battere nelle alte cime, il tingersi e rosseggiare ed infocarsi, a seconda del calar del sole giù per l'orizzonte, il variare d'aspetto e di luce ne' loro globi, col variare di luogo di chi le contempla, il posarsi delle ombre sulle verdure de' boschi, sulle campagne, quando fra esse e il sole s'interpongono le nuvole, lo sparire e rifuggire verso il centro degli alberi, quando appaiono « alumínate dalla gran somma del lume del loro emisperio »; e ancora, e sempre egregiamente, discorre de' nuvoli sotto la luna, chiari quando remoti, oscuri quando vicini, dei venti che le nubi sollevano impetuosamente, movendole, per poi disperderle. È insomma già in Leonardo lo studio amoroso, intenso di queste errabonde

figlie delle regioni eccelse, che la scienza progredita non saprà mai esaurire, e l'arte, per abbellirsi, chiamerà in eterno in soccorso; è già tutta la poesia che sentirà poi Goethe, più esperto di Leonardo de' fenomeni d'attrazione negli alti e bassi strati aerei, e che il poeta meravigliosamente esprime nei versi in memoria di Howard: « Immer höher steigt der edle Drang. | Erlösung ist ein himmlisch leichter Zwang » (1). È ancora, come in tutti i campi di investigazione scientifica leonardesca, somma pazienza nel penetrare ogni minimo aspetto del fenomeno naturale, congiunta alla somma impazienza di voler esaminare più cose e più fenomeni ad un tempo. Perocchè Leonardo, sempre sollecito a raccomandare il lento e misurato procedere nello studio della natura, si propone in un fiato la soluzione di cento problemi: « Scrivi come gli nugoli si compongano e come si risolvano e che causa leva li vapori dell'acqua dalla terra in fra l'aria e la causa delle nebbie e dell'aria ingrossata e perchè si mostra più azzurra e meno azzurra una volta che un'altra... così scrivi le regioni dell'aria e la causa delle nevi e delle grandini e del restringersi l'acqua, e farsi dura in diaccio, e del creare per l'aria nuove figure di neve, e alli alberi nuove figure di foglie ne' paesi freddi e per li sassi diacciuosi e di brina comporre nuove figure d'erbe con varie foglie, quasi facendo tal brina come

(1) Leggo nella « Deutsche Rundschau », luglio 1902, un buono studio di F. RATZEL, *Die Wolken in der Landschaft*; ma come mai si è potuto scordare qui perfettamente Leonardo?

s'ella fusse rugiada disposta a nutrire e comporre le predette foglie ».

Quelle ragioni di natura, che Leonardo osserva ne' fenomeni semplici, lo avviano all'indagine de' fenomeni vasti e complessi. Dal particolare assorge al generale; dall'osservazione delle cose più umili, passa, sempre con poderosa intuizione, alla soluzione de' problemi più arditi. Comincia dalle « particule », dice a sè medesimo, se vuoi intendere natura. Dai primi veri passa agli ultimi veri. Così Leonardo trova agire e svolgersi, non inerti mai, le forze di natura. La mente, tocca da un fuggevol cenno, concepisce il moto, la vita del globo terrestre intero. « Quando l'uccello si vol subito voltare sull'un de' lati, allora esso con velocità spingie la punta dell'ala di quel lato inverso la sua coda, perchè ogni moto attende al suo mantenimento, o vero: ogni corpo mosso sempre si move, in mentre che la impressione de la potenzia del suo motore in lui riserva ». — « E siccome l'omore che versa per la tagliata vite... desidera solo il centro del mondo e verso quel si move, ancora l'acque versando dall'altezze de' monti inverso esso centro volontieri si movano ». Le osservazioni sui moti dell'onde lo spingono a ricercare i vari fenomeni della propagazione del suono e della luce, i principî aerostatici; i lavori architettonici per il Castello di Milano gli suggeriscono vasti e profondi studi di prospettiva; il volo degli uccelli lo muove ad ideare il volo dell'uomo; dallo studio del paesaggio e della struttura esteriore delle piante passa ad indagare le leggi che regolano la vita interiore del

mondo vegetale; dalle esperienze sui getti d'acqua deriva le leggi idrauliche, che applica nelle grandi e geniali imprese di canalizzazione; le accurate e continue indagini e sezioni nel campo anatomico lo avviano alle ricerche nel campo fisiologico; similmente, dall'esame dei fossili e delle conchiglie, dagli avanzi di pietrificazione deduce le vicende della terra nell'età remote; prevede le mutazioni nell'avvenire, come un paleontologo de' tempi nostri, gravidi di scienza (1); trova il prosciugamento dei piani lombardi cagionato dal Po; osserva l'interrarsi lento e costante delle coste verso il mare, lo spostarsi de' centri del mare, il mutarsi il sito al centro del mondo; afferma senza più che le cime dell'Appennino stavano un tempo tra' flutti in forma d'isole, che le acque salse coprivano un tempo tutte le pianure: « sopra le pianure della Italia, dove vola li uccelli a turme, soleano discorrere i pesci a grandi squadre ». Solo può muovere a stupore che i manoscritti di Leonardo, l'amico del Toscanelli, sieno muti sulla natura e le vicende del nuovo continente scoperto. Il Mediterraneo appare a Leonardo come « il massimo fiume del nostro mondo », pur esso destinato, col volger de' secoli, a prosciugarsi. Le esperienze sui moti e sulla natura dei corpi terrestri si estendono poi ai moti ed alla natura dei corpi celesti;

(1) Era già compiuto questo mio studio quando uscì in luce il volume di M. BARATTA, *L. d. V. ed i problemi della terra* (« Bibl. Vinciana », n° 1), Torino, 1903.

e l'occhio, scrutatore di tutto, s'addentra per gli spazi eterei, dove fulgon le stelle e, occulto a tutti, posa l'arcano dell'universo.

* * *

In questa grand'anima della natura entra fidente e calma l'anima dell'artista. Apprezzando e amando natura, conoscendone l'opere infinite, le « vere similitudini in fatto », rendendosi universale com'essa, costringendo la mente a tramutarsi nella propria mente di natura, pugnando invitto, per non riprodurre sè medesimo nelle opere, diventando insomma, a forza di studi e d'esperienza, una seconda natura, l'artista non gitterà il tempo, e l'opera sua avrà vita. Nè può darsi maggior follìa che imitare la maniera d'un altro, senza direttamente ispirarsi alla natura. Stolto chiamava pure Leon Battista Alberti chi di suo proprio arbitrio ardisce costrurre forme e figure senza tôrre consiglio dalla natura. E Paolo Uccello, il Verrocchio massimamente — col quale Leonardo convisse un tempo, e che agì sul discepolo più certo di quanto comunemente si crede, spirito irrequieto e audace, di sapere avidissimo — avviarono Leonardo pe' campi floridi della scienza e dell'esperienza. Altri artisti ancora, prima di Leonardo: il Castagno, il Baldovinetti, Antonio e Pier Pollaiuolo, Fra Filippo Lippi, amano interrogare le leggi di natura, mettono nelle opere loro intendimento scientifico; ma chi mai come

Leonardo osava spingere sì al fondo lo sguardo ne' secreti di natura, e aveva animo sì grande, capacità d'intelletto sì vasta, per intenderla e riprodurla com'egli fece? Chi mai, inoltrandosi per i labirinti della scienza, poteva acquistare tale enorme complesso di cognizioni, che poi verrebbero tutte, quali raggi dispersi e diffusi, a convergersi nel sacro foco dell'arte? Poteva Leonardo tacere de' maestri suoi, come fece molte volte, per averli sì meravigliosamente superati; nel « Trattato della pittura », un ricordo all'Alberti, che manifestamente l'ispirò, e che altrove cita asciuttamente e senza encomio, come d'abitudine, non sarebbe dispiaciuto (1).

Per massima, Leonardo diffida de' maestri, d'ognuno che tenti frapporsi tra lui e la natura; al pittore nulla debbono importare i dipinti già fatti; osservi la natura, e vi troverà nelle sue forme motivi inesauribili di bellezza. È inevitabile il declinare dell'arte quando natura non è seguìta, o quando ad essa è fatta violenza. Se Giotto è grande, se con lui potè rinascere la pittura, gli è « perchè era nato in monti solitari, abitati solo da capre e simili bestie »; incontaminato e puro, potè quindi coltivare l'arte, alla quale natura l'aveva volto; « cominciò a disegnare su per li sassi li atti delle capre...

(1) Vedi l'introduzione di H. JANITSCHEK, *L. B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, Wien, 1887 (« Quellenschr. f. Kunstgesch. », XI, p. XXX). Non so che in Italia si rammenti un bello ed attraente studio di A. SPRINGER, *Leon Battista Alberti. Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, 1 vol., Bonn, 1867; qui pure apparve il saggio *Leonardo da Vincis Selbstbekenntnisse*, che benissimo giudica anche del sentimento della natura di questo vero precursore di Leonardo.

e così cominciò a fare tutti li animali che nel paese trovava... in tal modo che questi, dopo molto studio, avanzò non che i maestri della sua età, ma tutti quelli di molti secoli passati ». S'imitaron poi le pitture fatte, e si fe' scempio dell'arte divina; solo a Masaccio fu concesso lasciar « opra perfetta », come colui che nessun altri pigliò per guida che la natura.

Per il cammino dell'arte si metta sol quegli che natura trasceglie a suo interprete e traduttore. Sceglie natura a capriccio; bacia in fronte chi vuole; e chi non la segue poi e non ubbidisce a' suoi cenni amorosi, lascia, senza pietà, derelitti e delusi. Per affaticare, sudare e travagliare ch'uomo faccia, la perfezione dell'arte non si raggiunge senza vocazione naturale. L'arte « non s'insegna a chi natura no 'l concede ». E avviene dell'arte come delle lettere e delle scienze. Dite a' letterati che spreman sugo dal loro cervello, quando sono privi di naturali attitudini. Eppur v'era chi tacciava Leonardo di scarsità di lettere. « Diranno, per non avere io lettere, non potere ben dire quello di che meglio trattare ». Stolti, incapaci di comprendere com'egli trae « le sue cose dalla sperienza, maestra anche degli scrittori ». « Le buone lettere so' nate da un bono naturale: e perchè si de' più laudare la cagion che l'effetto, più lauderai un bon naturale sanza lettere, che un letterato sanza naturale ». Non ama quindi la scienza puramente « livresque », derisa dal Montaigne, grande, instancabile e impenitente lettore. Per questo suo buon naturale, e per gli scritti, Leonardo merita posto cospicuo tra' « creatori » nella storia delle lettere,

solita a troppo illustrare i men frammentari, più ordinati, più futili e lisciati imitatori e rifacitori. — Ogni ingiuria fatta all'arte è in sostanza ingiuria fatta alla natura. Ogni esagerazione, ogni fronzolo vano aggiunto al vero, ogni affettazione immiserisce l'arte, che più degenera, più si discosta dal naturale. Voleva Leonardo somma naturalezza in tutto, anche nel vestire; e motteggiava, con arguzia fiorentina, la moda volubile e pazza, che metteva affettate conciature e capellature sulle teste, e impiastri dappertutto, talchè « non bastano i naviganti a condurre dalle orientali parti le gomme arabiche ».

L'ideale dell'arte coincide perfettamente coll'ideale della natura. « Natur ist die Künstlerin », dirà poi Goethe. Il vano fantasticare e immaginare, il filare di sogni tra sogni non vi faranno avanzare d'un passo. È colla fiaccola della ragione, sempre accesa, che dovete illuminare l'arte. All'intima immanenza del sentire si congiunga lo studio indefesso, che scaccia ed abbatte ogni pregiudizio, che rettifica le illusioni dell'occhio e dell'immaginazione, l'analisi scientifica minuta, che tutto sviscera, e di tutto dà ragione. Solo l'arte, innalzata al più alto livello della scienza, è duratura. Nè vi figurate di trovare bellezza giammai fuori del vero; poichè il bello è diretta emanazione della verità; è l'esteriore parvenza del vero, la sua traduzione soggettiva. Del vero Leonardo ricerca ogni aspetto, ogni forma; alla scoperta del vero si mette per ogni via; studia ogni manifestazione di natura, con brama sempre insoddisfatta; empie il capo di ogni scienza; vuol sgombrare le ombre,

le caligini tutte dell'ignoranza. In un secolo di corruttela e di simulazione, Leonardo ha come nessun altro in vilipendio la menzogna; come nessun altro stima la virtù e il vero.

Così natura, scienza ed arte, in dolce ed amoroso laccio avvinte, concordi in tutto, perchè di una essenza medesima, e tutte penetrate entro l'anima della bellezza eterna e divina, vagano pel mondo a conforto degli uomini, dànno luce all'errare nostro tenebroso, tolgono le spine al povero cuore, medicano le piaghe e le trafitture. Non a torto si disse che Leonardo cercò sempre quel punto supremo, nel quale l'arte e la scienza si congiungono. I precetti d'arte, infiniti, che Leonardo dettò, sono una conferma continua e solenne di codesta aspirazione. Ma è gran tempo che ci chiediamo se in Leonardo fosse maggiore l'attitudine naturale all'arte o alla scienza; e sulla bilancia del nostro giudizio, che noi stimiamo tanto, e crediamo sì necessaria, poniamo da un lato i meriti dell'artista, dall'altro quelli dello scienziato, e vediamo poi chiarissimamente dov'è maggior gravezza di peso. Ora, senza troppo curare le nette misure e distinzioni, ben dobbiamo riconoscere come quest'uomo singolarissimo, che ci appare qual nuovo Atlante reggere sul dosso la gran volta terrestre, senza curvare affranto mai, smanioso di sapere come muovan tutte le ruote e tutti i congegni della macchina del mondo, quest'uomo che dispone della più tenace, forte e poderosa sostanza cerebrale, e tutto investiga, guizzando dentro ad ogni angolo di natura, con elasticità prodigiosa, fedele sempre a quel metodo scientifico

ch'è stella polare a noi moderni, in nessuna cosa ch'egli imprende, in nessuno degli innumerevoli suoi frammenti di ricerche fisiche e naturali trascritte, per quanto seminati di cifre e di numeri, di proporzioni algebriche, di linee rette e curve, smentisce l'anima dell'artista. Era infine Leonardo figlio di quel Rinascimento artistico italiano, che irradiò il mondo di luce nuova; nascevano allora in Italia gli artisti per volere della divina Provvidenza, come nascevano in Ispagna i teologi di gran sapere. E Leonardo, che percorre solitario i campi vergini della scienza, e quivi s'oblia, trascurando l'arte, o piuttosto l'esercizio di essa, con rincrescimento e stupore profondo dei contemporanei, sentiva pur sempre circolare entro lui, nelle vene e nei polsi, quel fluido rigoglioso di vita, solo concesso agli artisti privilegiati. Non bene abbastanza, e ancora con manchevoli cognizioni, scrissi io medesimo un tempo, incidentalmente, di Leonardo, ch'egli era spinto all'arte dalla corrente de' tempi, e dalla coscienza propria irresistibilmente rispinto all'indagine filosofica; e non ripeterei ora, col Solmi, che « tutto quanto Leonardo ha compiuto in pittura, scoltura, architettura è stata una concessione al suo tempo, ma una violenza fatta al suo carattere ». Perchè il grave peso de' suoi manoscritti sembra schiacciare quel poco che Leonardo lasciò nell'arte, tormentato da lui medesimo, dagli uomini, dal tempo, perch'egli sì sovente non pativa pennello, come scrivevasi a quella sua intelligentissima ammiratrice Isabella d'Este, e mostravasi assorto entro i suoi circoli e gli esperimenti meccanici? La scienza era per Leonardo veicolo al-

l'arte. Quella sua incontentabilità ostinata, irrimediabile, quel fare e rifare continuo, e costruire sulle rovine del distrutto, e abbandonare una cosa per seguirne subito un'altra, di natura opposta, sono indizio di uno spirito di prevalente e prepotente disposizione artistica. L'arte, che degenerava lasciando natura, doveva risorgere collo studio di natura. E tanto ebbe poi Leonardo ad inoltrarsi in questo studio, corona suprema dell'arte, ch'egli davvero ci appare smarrire il suo scopo, intento solo a gettare le fondamenta di un nuovo, grande e ancor non mai ideato edificio scientifico.

Veggasi, tuttavia, com'egli, anche nello scrivere, tentando e ritentando, ricerca la perfezione della forma; com'egli artisticamente si distrae, volando da una ricerca all'altra, come farfalla che vola di fiore in fiore, in quei suoi grandi frammenti di scritture e di disegni; e quale mescolanza bizzarra di acutissime indagini, di studi e di esperienze è nei Codici e nelle carte scritte che ammucchia. Vi pare di assistere ad una sinfonia, che mille istrumenti e mille voci intuonano, intricatissima nell'arte e negli effetti del contrappunto, e tutta a dissonanze armoniose. Il capriccio dell'artista, ch'era pure un fenomeno di pazienza, disgrega e frantuma l'opera dello scienziato. L'uomo di scienza d'oggidì gli griderebbe: Segui, non interrompere il filo dell'indagine, rannoda, conchiudi, come tu stesso saggiamente consigli di fare, e stupendamente sapresti fare, e daresti unità, nesso logico, figura corporea all'opera tua scientifica. Colla noncuranza del genio, spreca i semi ch'egli spande ad ogni vento. Così

voi vedete le esperienze di moto finire all'impensata in un precetto d'arte, o in una massima morale, trascritta; tra' circoli e triangoli spunta nitido, semplice, dolce e soave un profilo di donna; una schiena, una gamba d'uomo sono complemento ad una dimostrazione matematica; svolazza fluttuante una lunga capigliatura tra macchine ed ordigni; il viso umano è intersecato da linee che risolvono problemi di geometria; in mezzo della meccanica, il « paradiso delle scienze », è gettato il paradiso dell'arte. E poi, come ci reggerebbe il cuore di chiamare violenza fatta al carattere vero, alla disposizione cioè di natura, quei dipinti, ora purtroppo sì malconci, ai quali Leonardo aveva infusa la divinità dell'arte sua, e dove, con raccoglimento mirabile, ritraeva la viva natura, e coronava l'opera collo studio scientifico profondissimo, colla somma delle conoscenze ed esperienze? È innegabile che, per le abitudini contratte, e l'aprirsi sempre più vasto dell'orizzonte degli studi, Leonardo, nel declinare della vita, poco praticava l'arte; restava come assorto in un mondo, dove gli artisti del tempo non entravano e riputavano follìa il seguirlo; la riflessione, l'indagine positiva toglievano a grado a grado alla fantasia il libero volo, quella spontaneità, quella foga e spigliatezza necessarie alla creazione artistica; la mano, che con perizia somma movevasi sulle tele, stringeva, mossa da forza arcana, lo strumento misuratore di natura. L'arte sua prediletta, la sua « meravigliosa scienza », Leonardo l'amò tuttavia sconfinatamente; in lei vide il raggiare possente della divinità. « La

deità, che ha la scienzia del pittore, fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine divina; imperocchè, con libera potestà, discorre alla generazione di diverse essenzie di varii animali, piante, frutti, paesi, campagne, ruine di monti, laghi paurosi e spaventevoli, che dànno terrore alli loro risguardatori; et ancora lochi piacevoli, suavi e dilettevoli di fioriti prati con varii colori, piegati da suave onda dalli suavi moti di vento, riguardando dietro al vento che da loro si fugge; fiumi discendenti con li impeti di gran diluvii dalli alti monti, che si cacciano innanti le diradicate piante miste co' sassi, radici, terra e schiuma; et il mare che con le sue procelle contende e fa zuffa con li venti, che con quello combattono, levandosi in alto con le superbe onde, e cade, e di quelle ruinando sopra del vento, che percote le sue basse, e loro richiudendo e incarcerando sotto di sè, quello straccia e divide, mischiandolo con le sue torbide schiume, con quelle sfoga l'arrabbiata sua ira ».

Tremava, dice il Lomazzo, considerando la grandezza dell'arte. Nel trattato famoso eresse alla pittura un tempio, che l'amico Luca Pacioli, con tutta la sua scienza delle divine proporzioni (1), non avrebbe potuto

(1) C. WINTERBERG, *Ueber die Proportionsgesetze des menschlichen Körpers auf Grund von Dürers Proportionslehre*, nel « Repert. f. Kunstwiss. », XXVI (1903); G. B. DE TONI, *Leonardo da Vinci e Luca Pacioli*, negli « Atti del R. Istit. Veneto... », del 1906; e *Frammenti vinciani*, negli « Atti d. Soc. d. Natur. e Matem. di Modena », del 1911, pp. 500 sgg.

innalzare giammai, ed arditamente lancia le guglie al cielo, splendente di celeste splendore. La voce di natura, che chiamava all'arte, grida, come sollevandosi dal cuore appassionato, lode eccelsa alla pittura, lode senza comparazione maggiore di quella espressa da Leon Battista Alberti. Ingiuria le arti sorelle; chiama « esercizio meccanicissimo » e quasi ignobile prodotto di forze muscolari la scultura; deprime il potere della poesia e della musica, « che muore immediate dopo la sua creazione » (1). Ha « carestia di sentimento » chi non riconosce i prestigi della pittura; « se tu sprezzerai la pittura, la quale è sola imitatrice di tutte l'opere evidenti di natura, per certo tu sprezzerai una sottile invenzione, la quale con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme: mare, siti, piante, animali, erbe, fiori, li quali sono cinti d'ombra e lume. E veramente questa è scienzia, e legittima figlia di natura, perchè la pittura è partorita d'essa natura ». Serve la pittura « a più degno senso che la poesia, e fa con

(1) Lessi, or non è molto, un articoletto di A. FALCHI, *Leonardo musicista* (estr. dalla « Riv. d'Italia », 1902, fasc. 1°), che converrebbe rifare, perchè riproduce, con candore soverchio, senza nessuna critica, le dicerie raccolte dal Vasari e dal Lomazzo. Presentare Leonardo come precursore di Gluck, ridurre il quadro della *Gioconda* ad « espressione musicale », son cose stupefacenti davvero, ma fuori d'ogni convenienza. — Sul concetto leonardesco de' rapporti fra le arti, discorse bene C. BRUN, nel « Repert. f. Kunstw. », XV, 28 sgg., *Leonardos Ansichten über das Verhältniss der Künste*. Ignoto mi è un articolo di G. ROSENTHAL, *Lessing und Leonardo des Vinci*, in « Neue Jahrbücher f. d. klassische Altertum », del 1916.

più verità le figure delle opere di natura ». « Se tu, poeta, figurerai la sanguinosa battaglia, mista con la oscura e tenebrosa aria mediante il fumo delle spaventevoli e mortali macchine misto con la stessa polvere intorbidatrice dell'aria; e la paurosa fuga de li miseri spaventati dalla orribile morte; in questo caso il pittore ti supera, perchè la tua penna fia consumata innanzi che tu descriva appieno quel che immediate il pittore ti rappresenta con la sua scienza... Solo il vero uffizio del Poeta è fingere parole di gente che insieme parlino, e sol queste rappresenta al senso dell'audito tanto come naturali, perchè in sè sono naturali create dall'umana voce; e in tutte l'altre conseguenze è superato dal Pittore... Or vedi che differenza è dall'udir raccontare una cosa, che dà piacere con lunghezza di tempo, e vederla con quella prestezza che si vedono le cose naturali ». La pittura ci dà redivivi ancora i morti; ci conserva il passato, il simulacro di una divina bellezza; ci dà inalterati i tratti delle persone amate, che tempo e morte consumano; ritiene in vigore il corpo umano caduco: « ella riserva in vita quell'armonia delle proporzionate membra, le quali natura con tutte sue forze conservar non potrebbe ».

* * *

Dice e ripete, tuttavia, con frequenza, che, per quanto grande sia la virtù dell'arte, maggiore è quella di natura: « tal proporzione è dalle opere de li uomini a

quelle della natura qual è quella ch'è da l'òmo a Dio ». E, se Dante, in versi, che pur colpirono la mente di Goethe, ammoniva dover l'arte, « a Dio quasi nepote », seguire natura, « come il maestro fa il discente », Leonardo osserva: « Noi per arte possiamo essere nipoti a Dio »; e, su di un concetto medesimo, varia le definizioni della pittura; or la chiama « scienza e legittima figlia di natura »; ora « nipote di natura e parente di Dio ». Suprema missione del pittore è disputare, gareggiare colla natura, « contraffarne tutte le qualità delle forme ». E ancora, sovvenendosi, cred'io, della sentenza di Dante (*Parad.*, V, 41) « non fa scienza | senza lo ritenere avere inteso », che il Machiavelli ripete in una memoranda lettera al Vettori, Leonardo vuole che la memoria conservi e tenga sempre presenti le osservazioni fatte. Non saprai riprodurre le forme di natura, « se non le vedi e ritenerle nella mente » (1).

Queste forme non vogliono essere osservate solo nella

(1) Similmente GOETHE, nel Prologo del *Faust*: « Und was in schwankender Erscheinung schwebt, | Befestigt mit dauernden Gedanken ». — Potrei facilmente notare altre espressioni di Leonardo, che hanno analogia colle sentenze di Dante. Il THAUSING, amico del Morelli, diceva, un po' vagamente, in un suo brevissimo saggio: *Leonardo, Michelangelo und Dante* (« Wiener Kunstbriefe », Leipzig, 1884, p. 226): « An Dantes Vorbild erinnert aber immer wieder die Erscheinung und das ganze Gehaben Leonardo da Vincis ». L'amico GUIDO MAZZONI, che bene discorse di *Leonardo scrittore* (« Nuova Antologia », 1° gennaio 1900), lodando la scelta degli scritti leonardeschi, curata dal Solmi, parlò, tempo fa, nel Circolo filologico di Napoli, di *Dante e Leonardo*; ma non pare abbia dato in luce la sua conferenza.

parvenza esteriore; bisogna che tu ti addentri nel cuore di esse; conviene che tu osservi e ritragga poi la vita che è all'interiore di ogni cosa. L'artista psicologo, il grande vivificatore di natura sorregge e guida ognora per ardui cammini l'uomo di scienza. Vedeva Leonardo fra l'esterno e l'interno d'ogni manifestazione di natura perfetta corrispondenza. L'uomo al di fuori non può occultare quanto in lui si muove al di dentro. Ogni lampo di passione lascia all'esteriore la sua impronta più o meno fuggevole. E, come avviene dell'uomo, così di tutti gli esseri animati. La struttura esterna non è mera casualità, ma s'adatta alle intime esigenze della vita. L'« Anatomia » di Leonardo, non uscita tutta, ben s'intende, dal cervello e dall'esperienza dell'artista, studia le attinenze della psiche colle funzioni dell'organismo. Così intesa cotesta scienza doveva fornire tutte le cognizioni necessarie per ritrarre vivo l'uomo e viva la natura, tutti i moti delle passioni che si dipingono ne' volti e negli atti. « Quella figura è più laudabile, soleva dire Leonardo, che con l'atto meglio esprime la passione del suo animo ». Così, nell'arte sua e nel suo campo, Shakespeare studiava gli uomini, lo spuntare, il tumultuare ed il placarsi delle passioni umane, prima di riprodurle con perfetta evidenza sulla scena. Per raggiungere l'evidenza, Leonardo volta e rivolta e trasforma, all'infinito, con la costanza d'un martire, quel suo bellissimo e sciagurato cavallo, non mai vivo e naturale abbastanza a' suoi occhi; per raggiungerla, studia tutta la vita le forze di natura; vuol ricostruire, quando dipinge, quasi atomo per atomo,

le sue figure; vuol ritenere quant'è istantaneo; vuol trasfondere sulla tela tutta la vita; mettere nell'esteriore tutto l'interiore. Ed è una sol voce di ammirazione presso i contemporanei ed i giudici delle età posteriori, per i miracoli di evidenza prodotti da Leonardo. « Ammirasi in questo travaglio », diceva il Giovio del cavallo di creta, « la veemente disposizione del corso e lo stesso anelito »; il Vasari informa come Leonardo sapesse « contraffare sottilissimamente tutte le minuzie della natura », dando veramente alle sue figure « il moto e il fiato ». Lodava Luca Pacioli « la Cena », non potendosi con maggiore attenzione « vivi gli apostoli imaginare al suono della voce dell'infallibil verità ».

In tanta disparità di principî e di tendenze naturali, nel considerare la raffigurazione del moto, « causa d'ogni vita », scopo estetico dell'arte, Leonardo e Michelangelo erano concordi (1). Il vero stato del corpo è, nel concetto di Michelangelo, moto compiuto. Il corpo stesso è moto potenziato. Studiava egli il moto nel complesso e intricato meccanismo umano, ne' muscoli e ne' tendini; proponevasi fare, come informa il Condivi, « un diligente spoglio de' passi e delle descrizioni più belle ed espressive degli scrittori antichi, i quali parlano degli atti, e de' gesti umani ». Delle descrizioni degli antichi Leonardo avrebbe fatto poco caso; tutta l'arte e tutta la bellezza, la vita e il moto quindi sono nella

(1) Di vuote generalità si compiace F. GUNDELFINGER, nell'articolo *Leonardo da Vinci und Michelangelo*, « Preussische Jahrbücher », 1907, n° 129.

natura; e l'artista, che si prefigge la riproduzione fedele del moto, si trasmuta nello scienziato ed esperimentatore di tutte le forze motrici di natura; scopre nuove leggi sull'energia dinamica, che applica da ingegnere ed idraulico abilissimo. Al pittore Leonardo non suggerirà mai di cercare una bella posa alle sue figure, come la cercavano molti nel Rinascimento, e, con cura particolare, Raffaello medesimo. Posare è segno d'inerzia; spento il moto, è spenta l'arte, è travolta la natura: l'artista dovrà quindi « cercar la prontitudine nell'atto naturale fatto dagli uomini all'improvviso e nato da potente affezione dei suoi affetti ». Prontezza e naturalezza dell'atto daranno all'opera d'arte l'illusione della vita reale. « Se farai alcuno caduto, faragli il segno dello sdrucciolare su per la polvere ». Una battaglia è « pazzia bestialissima »; può tuttavia desiderarla l'artista, per vedere tutti i moti del bestial corpo umano, gli infiniti scorciamenti e piegamenti, quelle « certe presure di bandiere », che piacevano tanto a Benvenuto Cellini.

Già manifestava il Mantegna, studiosissimo della natura, vivo desiderio di ritrarre i moti fuggevoli che l'osservatore comune non percepisce (1); Leonardo va più oltre ancora, e, visibilmente, tende ad accrescere l'effetto dell'arte, figurando l'effetto de' moti rapidi, istantanei. Mentre Rubens muove lorde masse, con prodigi di forza esuberante, Leonardo sa muovere nell'arte masse leggere leggere, e infondere in esse

(1) P. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, Berlin, 1902.

rigoglio di vita. Anche la dolcezza, la serenità e placidezza riflessiva nell'espressione delle sue figure, delle sue elette fra le donne in particolare, così indicibilmente soavi, sono frutto di un attento e pazientissimo studio del moto e dell'osservazione costante di ogni minimo sentimento, che, sia pure per un attimo, lascia nel viso la sua impronta. Molto dovè contribuire all'armonia e alla grazia sovrana nell'arte leonardesca la grazia ingenita nel cuore dell'uomo, non mai percosso dalle burrasche che travagliarono l'animo irritabilissimo e turbolentissimo di Michelangelo; molto la natìa mitezza e tenerezza (Goethe medesimo lodava in Leonardo « das zarte, ruhige Gemüth »), quella facoltà di poter fare piena astrazione di sè medesimo, per entrare nell'anima altrui, il disfarsi, per rifarsi in tante nature, l'amore, la pietà per ogni essere che in terra viveva e soffriva. Quell'aria di mistero, che è nei volti leonardeschi, non è già espressione di un qualsiasi secreto che covava nel cuore del grande, e che gli uni interpretano ad un modo, gli altri ad un altro; Leonardo non aveva secreti nel cuore da occultare, o lasciar vagamente trapelare nelle creazioni artistiche (1). Scrutava, minutissimamente e profondamente, da psicologo consumato, i secreti degli affetti

(1) Ma quale de' poeti nostri rinuncerà mai a fantasticare sul gran secreto che Leonardo nasconde a tutti? « Vedrà un occhio il tuo mistero? », così l'amico mio D. GAROGLIO chiude un suo sonetto: *L. d. V.* (*Medusa*, I, 39), che, con gentilissimo animo, volle a me dedicare.

intimi altrui ne' lineamenti del viso; sapeva come sotto il riso tremasse talora la lacrima; all'incosciente ed indeterminato, ch'è nell'interiore, e che rivelano i tratti del viso, vorrebbe pur dar vita; e, fedele sempre all'ideale suo dell'arte, interpreta i modelli di natura.

Traduce così ogni sentimento con incomparabile finezza e compiutezza di lavoro, concentrato sì, come s'egli non altro volgesse in capo che l'opera d'arte perfetta, alla quale d'ora in ora attende. E, se la mano di Michelangelo soleva fissare rapida l'ispirazione fulminea, passando, impaziente, di schizzo in schizzo, la mano di Leonardo comportava appena il semplice abbozzo, che, nel concetto del rivale, era fondamento dell'educazione artistica; voleva tutto finire, e curare, lento e sicuro, ogni particolare. Ed è singolarissimo vedere questo Faust vero del Rinascimento, che passa d'un'attività all'altra, con indomita voglia di sapere ed erculeo slancio, e studia audace un cosmo intero, quasi disponesse di più e più vite ad un tempo, consigliare la pazienza, la tardità persino, in ogni indagine di natura, e quindi in ogni opera d'arte. La fretta, diceva Dante, pur rapidissimo nel concepire, « dismaga » « l'onestade ad ogni atto »; la fretta, pensava Leonardo, è nemica della scienza e dell'arte, e non è in natura. Solo col perseverare s'acquista gran forza, non con l'agire impaziente ed impetuoso. Se a Michelangelo ed a Beethoven avessero consigliato tale massima, i titani, impazientissimi, sicuramente avrebbero fremuto. L'impazienza è madre della stoltizia. Ricordati, ammonisce Leonardo, « ch'impari prima la

diligenza che la prestezza ». Dall'osservazione degli effetti di natura traeva argomenti e prove per avvalorare e consolidare tale saggio precetto: « La fiamma che troppo si condensa, subito more ». — « Quel vento sarà di più breve movimento, il qual fia di più impetuoso principio ». La vita infusa dalla natura « è di meravigliosa operazione, costringendo e stramutando di sito e di forma tutte le create cose, corre con furia a sua disfazione, e vassi diversificando mediante le cagioni; tardità la fa grande, e prestezza la fa debole »; e, variando più volte l'espressione, per raggiungere l'efficacia e forza voluta: « con tardità s'amplifica, e fassi d'una orribile e maravigliosa potenza ». Nei manoscritti che, a furia di « tardità », crebbero così meravigliosamente di mole, e s'empirono di sì gran ricchezza di cose, Leonardo moralizza con sè medesimo; ripete a sè stesso le massime favorite, per non vacillare nel cammino della scienza; s'impone la massima accuratezza, la massima diligenza. Con pazienza si darà « opera continua » agli studi, e si vedrà da essi « resultare cose di meravigliosa dimostrazione ». Dal non eccedere mai la misura deriva l'armonia perfetta nella natura e nell'arte. Dai crucci gravi, dalle passioni, che dànno grande travaglio, e scavano nell'animo profondi abissi, l'artista e lo scienziato dovrebbero non lasciarsi sopraffare mai. « Mettete da canto ogni passione ». — « Non ti promettere cose e non le fare, se tu ve', che non l'avendo t'abbino a dare passione ».

Grande e assennatissimo maestro di misura e ponderazione, finissimo e solidissimo nelle analisi, di chiarezza cristallina nel pensiero, cercando sempre nella brevità il bello e il vero, terso e limpido sempre, e sempre sollecito a porre argine alle onde procellose e torbide delle passioni, che miseramente travolgono e struggono l'animo umano, Leonardo è un po' il Mozart dell'arte sua. Rammenta la limpidezza, la serenità e determinatezza del pensiero e dell'arte de' Greci, in tanta e sì vertiginosa ampiezza ed espansione di ricerche. Se non che, il suo vangelo di natura, l'investigazione esperimentale impostasi a scopo di vita, non lo conduceva al mondo ellenico, dove sì spesso entravano raccolti Michelangelo e Goethe e Guglielmo di Humboldt. Non ebbe Leonardo per i Greci e per l'antichità in genere, che studiava moderatamente, benchè confessasse essere « l'imitatione delle cose antiche... più laudabile che quella delle moderne », l'entusiasmo del Donatello, di Raffaello e dei grandi ristoratori e rinnovatori dell'arte (1). Gli antichi avanzi del Belvedere a Roma lo lasciano freddo. Negli strati di rovine, che i secoli sovrappongono, non vede alitare la grande anima antica. Sulle pietre cadute doveva sorgere l'edifizio nuovo dell'umano sapere. La campagna di Roma è per Leonardo un campo aperto agli studi di cosmologia e di geologia.

Non illudevasi però in nessun tempo di riversare nell'arte tutte e alla rinfusa le osservazioni di natura.

(1) Qualche osservazione in proposito di F. SCHOTTMÜLLER, *Leonardo da Vinci und die Antike*, nella « Zeitschrift f. bildende Kunst », del 1908.

La natura crea di tutto a capriccio. L'artista, che le è di fronte, farà opera buona solo quando saprà, con cognizione profonda, scegliere e fissare tra la folla di oggetti ch'egli scorge ed esamina quelli più convenienti a riprodursi. L'artista vero procede per elette selezioni; « nelle figure esterne della natura » cerca « la più mirabile figura ». È quanto i moderni, i naturalisti e i simbolisti d'oggidì, per deliberato proposito, s'ostinano a non fare mai. « Andando tu per la campagna... fa che il tuo giudizio si volti a vari obbietti e di mano in mano riguardare or questa cosa, or quell'altra, facendo un fascio di varie cose elette e scelte infra le men bone ». Saper vedere e saper eleggere sono condizioni di vita all'arte.

Nei paesaggi, che Leonardo pone a rialzo e complemento delle sue figure, e che, per l'originalità e finezza loro, poco hanno di comune coi paesaggi dei contemporanei fiamminghi, tedeschi ed italiani, si rivela tutta l'arte sapiente di selezione praticata dal sommo. La natura esteriore, fedelissimamente interpretata, è in accordo intimo con la scena esposta. La natura offre e profonde le creazioni sue più belle e singolari, non perchè sia abbassata a semplice decoro pittoresco, ma perchè sia intesa nel fondo dell'anima sua, ritratta amorosamente ad armonizzare col sentimento idillico od eroico che l'uomo ha in cuore. Come Dürer, individualizza adunque Leonardo il paesaggio. Che importava mai a Michelangelo la natura fuori dell'uomo; che importava il regno delle piante, delle erbe e dei fiori? Potevano aver vita i monti, le roccie e i fiumi? I

fiamminghi, ritraendo nelle loro tele, senza ordine e simmetria, quei pezzi staccati di lande e di paesi, avevano perduta la sostanza dell'arte. La creazione del mondo è, in origine, unicamente la creazione dell'uomo; e come tale la manifestano i grandi affreschi della Sistina. Che un albero possa quivi apparire quale scheletro non dovrà punto meravigliarvi. Nè il Mantegna, nè i quattrocentisti fiorentini più studiosi della natura: Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, il Pollaiuolo, il Verrocchio, nè gli Umbri stessi dànno al paesaggio l'intimità e intensità di vita che sapeva dare Leonardo. Anatomizza Leonardo le creazioni di natura nel regno vegetale, come anatomizza quelle nel regno animale. « Quello non fia universale, diceva, che non ama egualmente tutte le cose, che si contengano nella pittura, come se a uno non gli piace i paesi ». E lui amava i paesi, come li amavano i primitivi (1), e li amava San Francesco d'Assisi. Al candore del sentimento aggiunge però la scienza, non fantastica, nè manchevole mai, nel riprodurre la figura esterna delle cose osservate. Mordeva il Botticelli per quella sua facilissima fattura di « tristissimi paesi », con la spugna gettata su di un muro; e, col senno e l'esperienza di un natura-

(1) Rimando qui agli studi dello SCHMARSOW sul Masaccio (Kassel, 1899), e ad una dissertazione di H. GUTHMANN, *Die Landschaftsmalerei der toskanischen Kunst des XIV Jahrh.*, Leipzig, 1901. Il paesaggio nei dipinti di Leonardo meriterebbe anch'esso un attento e profondo studio (Troppo tardi mi giunse il lavoro ampliato del GUTHMANN, *Die Landschaftsmalerei d. tosc. u. umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael*, Leipzig, 1902).

lista, di un botanico o di un geologo, offre, nel « Trattato », i principî di una scienza vera e vasta e minuta e profonda del paesaggio; dà consigli sul modo di raffigurare le piante e le erbe, varie col variare de' climi e delle alture: una ruggine pallida e sottile vesta gli scogli che superano i colli degli alti monti; nel figurare le campagne si scelga quel momento « che al cielo sia occupato il sole, acciocchè esse campagnie ricevino lume universale, e non il particulare del sole »; sia più luminoso quel luogo che dalle montagne più si discosta. E i consigli sono molti e ripetuti e infiniti.

Ancora — per approfondire la scienza e l'arte con esercizio costante, ed accostarsi sempre più alla figurazione reale, perfetta e viva degli spettacoli e fenomeni di natura, propone a sè stesso quale necessario complemento della pittura le descrizioni più varie: « descrivi i paesi con venti e con acqua, e col tramutar e levar del sole »; « descrivi un vento terrestre e marittimo »; « descrivi una pioggia ». E descrisse infatti, come ognuno sa, e da par suo, le idilliche scene campestri, come l'infuriare della bufera marina e il diluvio favoloso. Avrà influito su di lui all'esordire nell'arte il paesaggio riprodotto dai fiamminghi e quello dei pochi italiani che lo coltivavano, del maestro suo Verrocchio particolarmente; ma presto assai, come già rivela il disegno a penna di un paesaggio toscano del '73, coll'osservazione propria e lo studio di natura e il fissare nel libricciuolo, che assicura aver sempre avuto con sè, gli aspetti più vari delle cose naturali, si svincolò da ogni scuola e da ogni influsso. Gli edifici, i palazzi,

le costruzioni, che Leonardo medesimo stupendamente ideava, e che il Veronese e i Veneti in genere ritraevano a sfarzoso decoro delle loro tele, sono elementi scarsi del paesaggio leonardesco. Uno sfondo di rovine ad archi diroccati che sostengon colonne è solo nel disegno dell'« Adorazione de' Magi » negli Uffizi; la natura vergine, in luoghi appartati, che si palesa intima e comunicativa e piena di affetto al contemplatore solitario, meglio conveniva alle scene bibliche e leggendarie, ritratte vive ed intime da Leonardo. Nei dipinti, come nelle favole, concede un'anima propria al mondo animale e vegetale; ed è tutto intento a riprodurla — dalle bizzarre e paurose deformazioni che ritrae negli schizzi e nei disegni, agli incanti e le delizie di un Paradiso terrestre, alle roccie austere e le grotte, dove vivono segregate, calme e silenziose, lungi dal turbinio degli uomini, le sue Vergini e le donne elette. Se Ciriaco d'Ancona ammirava, nel 1449, in un trittico di Roger van der Weyden, posseduto da Leonello d'Este da Ferrara, i prati vivi, « flores, arbores et frondigeros atque umbrosos colles, quin et ipse omnipotente natura inibi genita », il Vasari che, più fortunato di noi, spinti tanto oltre dalle onde devastatrici del tempo, poteva ammirare parecchi disegni e pitture leonardesche, or perdute, o inesorabilmente distrutte, loda la divinità dell'ingegno di Leonardo, che meravigliosamente viva contraffaceva e riproduceva la natura, come nessun altro seppe fare mai: sull'acqua di una caraffa posavasi la rugiada, « sì ch'ella pareva più viva che la vivezza »; il cartone di Adamo ed Eva

lumeggiato di biacca raffigurava un prato di erbe infinite con alcuni animali, fatti con « diligenza e naturalità » senza pari. « Qui è il fico oltra lo scostare delle foglie e la veduta de' rami condotti con tanto amore che l'ingegno si smarrisce solo a pensare come un uomo possa avere tanta pazienza »; v'è pure un palmizio, lavorato « con sì grande arte e meravigliosa, che altro che la pazienza e l'ingegno di Leonardo non li poteva fare ».

Non è improbabile che il geniale pittore tedesco di « Adamo ed Eva » vedesse questo cartone stupendo, e s'ispirasse da Leonardo nella composizione del paesaggio, come manifestamente s'ispirò più d'una volta ai disegni e cavalli di Leonardo, e alle caricature bizzarre. Allo studio della natura Dürer era spinto da quel sentimento medesimo che aveva in cuore Leonardo; sapeva egli pure quale parte avesse la natura nel nostro mondo di affetti; e cercava in essa tutta l'intima comunicazione e rivelazione. Varia i tipi di paesaggio, assai più che Leonardo non facesse (1); dall'imitazione di Martin Schongauer e degli Olandesi, passa man mano ai liberi campi dell'osservazione e dell'indagine propria; accumula studi e schizzi; ma, assai meno incline alla speculazione di Leonardo, non pretende però

(1) Veggasi uno studio di L. KAEMMERER, *Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Albrecht Dürers*, Leipzig, 1886; e il saggio di S. KILLERMANN, *A. Dürers Pflanzen- und Tierzeichnungen und ihre Bedeutung für die Naturgeschichte*, Strassburg, 1910 (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*).

dall'arte quanto Leonardo pretendeva; nè si smarrisce, studiando, con intendimento fisiologico, le piante e i fiori. Vuole tuttavia, come Leonardo, che la natura dia risalto e vita alle sue figure, e il sentimento interno armonizzi colla scena esteriore; va lui pure scegliendo, eleggendo, combinando, interrogando or la natura idillica, or quella eroica. Nè Leonardo si sarebbe rassegnato mai a comporre un paesaggio a caso, solo curando l'armonia di colore e di luce, senza convivere colla natura e fedelmente seguirne i cenni. Scendevagli in cuore la voce arcana e dolce di natura; e dal cuore risorgeva, e entrava nell'anima delle sue creazioni. Così la natura discorre nei rivi serpeggianti, per piagge amene o tra rupi minacciose, nei limpidi corsi d'acqua, ch'egli ama raffigurare, e il moto dei quali egli studiò con mirabile costanza tutta la vita; discorre nei fiori che profonde, nell'erbe dei prati, ne' tronchi d'alberi, ne' rami e nelle fronde, che meravigliosamente e capricciosamente ha saputo intrecciare con sottili corde dorate nella decorazione dell'ampia sala delle Asse del Castello di Milano (1), nell'azzurro del cielo, nelle nuvole vaporose che rosseggiano all'orizzonte, nei colli, nei piani, nella campagna, leggermente ondulata, tranquilla e calma, come quella scelta ad assistere all'« An-

(1) L. BELTRAMI, *L. d. V. e la sala delle Asse nel Castello di Milano*, Milano, 1902 (Debbo alla squisita cortesia del Beltrami una copia di questo suo lavoro). — Con maggior cura ed amore avrebbe dovuto studiare il paesaggio di Leonardo J. GRAMM, *Die ideale Landschaft. Ihre Entstehung und Entwicklung*, Freiburg i. B., 1912.

nunciazione di Maria », ne' siti montuosi ed accidentati, rifugio dai mondani rumori alle sue Vergini, nelle roccie, che, arditamente, or a punte, a coni, a frastagli immensi, terminate in creste e picchi, si lanciano al cielo, o si sovrappongono, piegandosi spezzate, in forma di grotte. All'ampio paesaggio umbro Leonardo oppone, con maggior frequenza e maggior amore del Mantegna e del Verrocchio, la natura alpestre più silenziosa, austera, solenne ed anfrattuosa delle regioni dolomitiche settentrionali. Or non potevan trovar pace altrove e Monna Lisa e Sant'Anna e le Vergini tutte e Leonardo stesso che le dipingeva? Ubbidiva l'artista anche stavolta ad un capriccio insistente? Metteva egli ne' quadri suoi, nelle roccie dipinte, ne' tortuosi colli e fiumi, nelle grotte, un ricordo delle sue gite per valli e monti? (1). Avrebb'egli per avventura il grand'uomo, tutto natura ed armonia, delle velleità romantiche pel capo?

(1) Per gli antecedenti nelle figurazioni di roccie e grotte fantastiche nell'arte toscana, leggasi un ampio studio di W. KALLAB, *Die toscanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrh., ihre Entstehung und Entwicklung* (« Jahrb. der kunsthist. Samml. d. allerhöch. Kaiserh. », XXI, 1 sgg.). Di Leonardo (p. 86) troppo brevemente e con poca novità qui si discorre. — Insignificante la divagazione di O. MÜNSTERBERG, *Leonardo da Vinci und die chinesische Landschaftsmalerei*, nell' « Orientalisches Archiv », gennaio del 1911.

* * *

V'è stato infatti chi chiamò Leonardo un « cinquecentista romantico »; e, a considerare bene i contrasti molteplici della sua genialissima e versatilissima natura, i grandi capricci e ghiribizzi, la mobilità costante, la vita « a giornata », come diceva Pietro Nuvolaria, « varia et indeterminata forte », la tendenza a spiritualizzare la forma esteriore, quel volersi impossessare della scienza ad ogni costo, coll'ardore e l'insoddisfatto desiderio di un Faust, il fare tante volte a rovescio di quanto facevano i contemporanei, che, vedendolo errare per cammini sì remoti dall'arte praticata, mettersi pel buio della scienza, lo tacciavano di magìa e di necromanzia, lo tenevano per una specie di Paracelso o di Nostradamo, la preferenza ch'egli dava nelle letture sue alle descrizioni fantastiche, noi pure non sfuggiremmo alla tentazione di ritenere Leonardo quale campione anticipato del nostro romanticismo (1). In verità, anche nel sentimento della natura tutto suo particolare, Leonardo è romantico e classico ad un tempo, o piuttosto egli, con uno scroscio di risa bonario, getta in faccia ai retori

(1) W. WEISBACH, in un capitolo di un suo libro, *Francesco Pesellino und die Romantik der Frührenaissance*, Berlin, 1901: *Romantische Züge der Frührenaissance*, descrive, con spreco di dottrina e molta immaginazione, quanto a lui appare romantico nei precursori di Leonardo.

tutte le loro nette distinzioni e classificazioni. È come un compiacimento intimo in lui di apparire vario e pieno di contrasti, quant'era varia e capricciosa la natura. Le genti grosse potevano ritenerlo una sfinge; egli amava lo lasciassero in pace nel suo deserto. Aveva sempre grande smania, studiando una cosa, di scoprirne i contrari aspetti, e di opporli tra loro; tendeva al grave, al sublime; moralizzava come un Catone; era lassù sulla vetta della scienza, nella regione delle nubi, come un Dio sulle alture, troneggiante sugli uomini; ma poi, con un solo volger d'occhi, non tardo e lento, come consigliava sempre si fosse, è giù nelle basse sfere, a darsi buon tempo, a spassarsela alle spalle de' gonzi, con festività boccaccesca; scrive facezie; ride, non sguaiato mai, ma di gran cuore; discorre, arguto e salato; percepisce il comico con gran prontezza. Vi disegna e vi dipinge i più morbidi e soavi e graziosi e pensosi visi del mondo; e non è secreto di bellezza che non svisceri, non armonia del cielo che non tenti e sappia esprimere; eppure egli è il medesimo che ammette il brutto ad efficace contrasto col bello, e scrive, come scriverebbe un romantico a' tempi dell'« Hernani » dell'Hugo, questo precetto: « Dico anco, che nelle istorie si debbe mischiare insieme viccinamente i retti contrari, per che danno gran parangone l'uno all'altro, e tanto più, quanto saranno più propinqui, cioè il brutto viccino al bello, e 'l grande al piccolo, e 'l vecchio al giovane, il forte al debbole, e così si varia, quanto si pò, e più viccino »; nella Cena oppone infatti al viso indicibilmente soave di Cristo

quello spirante la bruttezza morale di Giuda (1); e si sbizzarrisce, creando figure strane, a continuazione della natura, diceva, ritraendo vere deformità e laidezze dell'umana specie: teste grottesche, atteggiamenti orribili, contrazioni muscolari, paurose allo sguardo, fisionomie strane di alienati, non sdegnando il fracidume e il putridume di vita negli ospedali. Quando si ha la Gioconda in mente, e si osservano certe faccie mostruose, aggrinzite nei fogli di Windsor, che saranno o non saranno frammenti di un gran trattato fisionomico ideato, diciamo a noi stessi: Ma, in questo mondo, come veniamo noi mai, e chi ci ha qui avviati?

È in Leonardo un trasferire perpetuo dell'equilibrio mentale proprio tra le cose umane e naturali più squilibrate; figuratevi come a tale mobilità reggerebbe un nevrastenico moderno! S'è detto già come le esperienze in tutte le scienze e le arti, e i capricci di fantasia si riversino, e guizzino qua e là come fiammelle serpeggianti in quel suo zibaldone del Codice Atlantico e in altri manoscritti. Or che la pubblicazione è completa sorgeranno, suppongo, i facchini della scienza a gridare all'inaudito, inconcepibile disordine di tale guazzabuglio di roba, che, necessariamente, proverrà dal poco

(1) Sono noti i versi dello SHELLEY, che descrivono la divina bellezza e l'orrore divino della Medusa attribuita un tempo a Leonardo:

It lieth, gazing on the midnight sky,
Upon the cloudy mountain peak supine;
Below, far lands are seen tremblingly;
Its horror and its beauty are divine.

(*On the Medusa of L. d. V.*).

bilanciato intelletto. Si dian pace costoro, e considerino ancora come quest'uomo grandissimo si preoccupa di tante piccolissime cose, come sarebbe il pascersi de' buoi, tirando giù le fronde dalle piante alte e sottili; veggano come Leonardo, artista nel sangue e in ogni manifestazione della vita, interrompe bizzarramente il discorso, per uscire in un improvviso: « Misura del Ciciliano la gamba dirieto, in faccia, alzata e distesa »; oppure: « Ho spogliato di pelle uno »; « io voglio levare quella pelle dell'osso »; « taglia questa coda per lo mezzo, sì come tu facesti il collo »; « ritrai il braccio di Francesco miniatore che mostra molte vene », ecc.

Più vi provate ad investigare la mente e lo spirito di Leonardo, più vi sorprenderanno, in tanta e sì meravigliosa, sì solenne unità del concetto di natura, i contrasti e le incoerenze lievi e gravi del pensiero. È pazzia voler farne un Dio, un idolo tutto d'un pezzo, d'oro, o di diamante. Come gli uomini tutti, errava; ondeggiava qualche volta lui pure; ma erano tante le cose che volgeva nella mente sovrana! Seguendo, per esempio, precetti diametralmente opposti a quelli inculcati da Leonardo, con fervore e convincimento, Michelangelo riuscì a giganteggiare nell'arte per tutti i secoli. Sminuzzandosi e moltiplicandosi sempre, per intendere tutta la natura, Leonardo non potè dare alle sue indagini e riflessioni nemmeno una lontana apparenza di sistema filosofico. Le fila del pensiero si interrompono continuamente, per riannodarsi poi di volta in volta; quale meraviglia se i nodi fatti non sempre bene riuscivano, e molti fili si smarrivano? Dice Leonardo che

ogni cognizione comincia dal senso; e ammette poi un anteposto al senso, un precedente indispensabile all'esperienza umana, una ragione primitiva, inconscia del suo sentire. Vi appare Leonardo talvolta quale idealista, di elevatissimo concetto, tal altra deliberato a frangere l'idealismo agli scogli del materialismo più puro. Un concetto positivo dei fenomeni di natura, che spiega per forze ed agenti meccanici, dovrebbe collegarsi, non si sa ben come, coll'idea finale teleologica di un macrocosmo animato. Vorrebbe conciliare la fede colle teorie inesorabilmente agnostiche. Ondeggia fra terra e cielo, fra l'uomo e Dio, fra materia e spirito, anche in virtù del suo temperamento artistico. Si rivela insofferente d'ogni autorità; sceglie a guida unica la natura; ma non tralascia, tuttavia, di consigliare al pittore di « prima suefare la mano col ritrarre disegni di mano di boni maestri »; atleta grandissimo del pensiero e dell'arte, sdegnoso di schiavitù, rallenta e ammorza l'opera propria, considerando il giudizio degli uomini: « opererai l'arte con diverse maniere, acciocchè tu ti conformi in qualche parte con ciascun giudizio ». Nessuno più di lui anela alla luce, alla visione netta e completa delle cose; detesta il fantasticare folle, e tutto quanto annebbia, seduce e abbaglia la ragione; eppure consiglia all'artista, non mai saturo di cognizioni positive, gli eccitamenti e le suggestioni nel buio; assicura che « nelle cose confuse... l'ingegno si desta a nuove invenzioni »; e le figure e creazioni sue segue ne' sogni prolungati, con lucida e viva intuizione, come s'egli sognasse ad occhi aperti. L'ha con coloro

che con un solo premer di spugna pretendono riprodurre un vago paesaggio sulle mura che imbrattano; e vede lui pure, come assai volte vedeva Michelangelo, in certi effetti e prodotti di natura, abbreviature rozze e figurazioni complete di motivi artistici. Nelle nuvole e nei muri osserva talora macchie che destano la sua creazione; a somiglianza di coloro che « nel son di campane... ne' loro tocchi » trovano « ogni nome e vocabolo » che s'immaginano. « Se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o pietre di varii misti, se avrai a invencionare qualche sito, potrai lì vedere similitudine di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure, grandi valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie e atti pronti di figure, strane arie di volti, e abiti e infinite cose, le quali tu potrai ridurre integra e bona forma. ...Io ho già veduto nelli nuvoli e muri macchie, che mi hanno desto a belle invenzioni di varie cose; le quali macchie, ancora che integralmente fussino in sè private di perfezione di qualunque membro, non mancavano di perfezione nelli loro movimenti o altre azioni ».

Romantico, se volete, per l'abbondare dei contrasti e delle bizzarrie — la natura di Leonardo era però, nel fondo, di ellenica purezza e limpidezza ed armonia. E poi, come chiamare romantico chi non rivelò o parve almeno non rivelare mai una passione fervida d'amore, parve non consumarsi e struggersi mai per un cuore muliebre, disdegnoso e altero, e trasfuse nei dipinti la bellezza spirituale di donne seducenti, senza

palpitare d'amore, sembra, e di desiderio violento! Ma noi forse brancoliamo ancora fra le tenebre, figurandoci Leonardo libero dagli strali e dalle tempeste d'amore; sotto la gran macchia d'inchiostro che copre certa pagina del Codice Atlantico, destinata a narrare le sorti del ritratto di Monna Lisa, cova forse un secreto impenetrabile; a' nostri giudizi è imposto ritegno e riserbatezza; e sarà ventura di qualche investigatore novello mettere in luce nell'avvenire questa o quest'altra confidenza intima del cuore di Leonardo che ancora s'occulta (1). Senza timore di troppo scostarci dal vero, possiamo supporre tuttavia che l'artista sommo non si lasciò conturbare mai fino allo strazio da passione alcuna, dal variare ed imperversare di fortuna.

Romantico chi, senza mesto accoramento, contempla all'alto la luna errante ne' cieli, e non l'interroga sospiroso sul perchè degli affanni in terra, non confida in lei nulla di quanto gli si agita in cuore, non la prega di considerare il dolor suo, come Faust la pregava? E vuol anzi vederla grande, con certi occhiali, precursori degli occhialoni del Galilei, per studiare più comodamente, a mente fredda, con rigore di logica e senza l'ombra di sentimentalità, in quel suo corpo, opaco e solido, il riflettersi de' raggi del sole, lo splendore suo, « quanto è quello che li prestano le nostre

(1) S'indugia, forse più del dovere, su questi misteri e sulla vita sentimentale di Leonardo G. MODIGLIANI, *Psicologia Vinciana*, Milano, 1913.

acque nel rifletterli il simulacro del sole », generato dalla « innumerabile moltitudine dell'onde » de' suoi mari, le valli e i colli ch'essa rinchiude, gli elementi di cui è vestita, non dissimili dagli elementi della terra, la cinerea luce, i cerchi causati da varie qualità di grossezze di umori, le macchie generate dalle nuvole che si levan dall'acque; e compara poi la candida luna colla rorida terra; e trova che la luna ha ogni mese un verno e una state, ch'essa ha « maggiori freddi e maggiori caldi, e sua equinozi son più freddi de' nostri » ? Se non avesse esaltato tanto il sole, o si fosse provato a descrivere con commozione verace e profonda un malinconico tramonto, pazienza ancora; ma egli si rivelò in ogni tempo estimatore ed encomiatore grandissimo dell'astro maggiore, che i romantici trascurano. Quando il sole sta per tramontare, osserva il tingersi in rosso di tutte quelle nuvole che piglian lume novello; chiama il sole: corpo, figura, moto, splendore, calore e virtù generativa dell'universo; vorrebbe aver vocaboli che gli servissero « a biasimare quelli che vollon laudare più lo adorare li omini che tal sole ». A qualche romantico potè sembrare che dalla luna scendessero all'uomo gli affetti più intimi e teneri; Leonardo dice arditamente: « Tutte l'anime discendon da lui », cioè dal sole.

* * *

Un alito vivificatore di poesia penetra per tutti i pori della scienza esposta e chiarita da Leonardo, come dalle arcate e volute de' suoi quadri appare solenne e

luminosa la grande e poetica anima di natura. Alla gloria de' letterati non aspirò Leonardo mai; e fu un gran bene; potè così rimanere senza offesa il suo naturale. Il pensiero s'adagia in tutte le sinuosità nella prosa, che scorre pura e cristallina, come l'onda turgida di un rivo tra roccie. Si solleva a volte ardito lo stile, col muoversi e sollevarsi concitato del pensiero; la mente speculatrice e ragionatrice dello scienziato è percossa dalla fantasia del poeta. Allora si affacciano vivi alla memoria i ricordi delle letture fatte, i ricordi di Dante; come quando descrive i moti perpetui delle acque che, alla sommità dei monti, si innalzano, per discendere poi e tornare ancora a risalire: « Così insieme congiunta con continua revoluzione si va girando. Così di qua, di là, di su, di giù scorrendo, nulla quiete la riposa mai, non che nel corso, ma nella sua natura, nessuna cosa à da sè, ma tutto piglia e 'n tante varie nature si trasmuta quanto son vari i lochi donde passa ». È invaso dall'idea di raffigurare il diluvio, e scrive, emulando direste la grandezza e solennità biblica: « Sia imprima figurata la cima d'un aspro monte con alquanta valle circustante alla sua base, e ne' lati di questo si veda la scorza del terreno levarsi insieme colle minute radici di piccoli sterpi, e spogliar di sè gran parte delli circostanti scogli; rovinosa discenda di tal dirupamento: con turbolenza del corso vada percuotendo e scalzando le ritorte e globulenti radici delle gran piante, e quelle ruinando sotto sopra. E le montagne, denudandosi scoprano le profonde fessure, fatte in quelle dalli antichi terremoti; e li piedi delle montagne sieno in gran parte

rincalzati e vestiti delle ruine delli arbusti precipitati da' lati dell'alte cime ». E, con fantasia ancora più accesa: « Tenebre, vento, fortuna di mare, diluvio d'acqua, selve infocate, pioggia, saette del cielo, terremoti e ruina di monti, spianamenti di città. Venti vertiginosi, che portano acqua, rami di piante e omini infra l'aria. Rami stracciati da' venti, misti col corso de' venti, con gente di sopra. Piante rotte, cariche di gente. Navi rotte in pezzi, battute in iscogli. Gente che sien sopra piante, che non si posson sostenere, alberi e scogli, torri e colli pien di gente, barche, tavole, madie e altri strumenti da natare, còlli coperti d'uomini e donne e animali, e saette da' nuvoli che alluminino le cose ». Nelle descrizioni di Leonardo può sembrarvi, talvolta, riscontrare un'eco delle descrizioni omeriche; ma è l'immaginazione dell'artista poeta, libera e indipendente, che si sfoga, si allarga e si riversa a capriccio. Vuol deridere e fustigare nell'« Anatomia » i sogni degli alchimisti, la stolta credenza nell'arte de' negromanti, che, se un sol filo di verità avesse in sè, ben sarebbe tolta a profitto dagli uomini, i quali, pur di soddisfare un loro appetito, ruinerebbero « Iddio con tutto l'universo »; e lascia che la fantasia scorra libera pe' liberi campi: « perchè se fussi vero che in tale arte si avessi potenzia di far turbare la tranquilla serenità dell'aria convertendo quella in notturno aspetto, e far le corruscazioni e venti con ispaventevoli toni e folgori scorrenti infralle tenebre e con impetuosi venti ruinare li alti edifizi, e diradare le selve, e con quelle percotere li eserciti e quelli rompendo e atterrando, e

oltra di questo, le dannose tempeste privando li cultori del premio delle lor fatiche... Qual battaglia marittima po essere, che si assomigli a quella di colui che comanda alli venti, e fa le fortune ruinose e sommergitrici di qualunche armata? Certo quel che comanda a tali impetuose potenzie sarà signore delli popoli, e nessuno umano ingegno potrà resistere alle sue dannose forze; li occulti tesori e gemme riposte nel corpo della terra fieno a costui tutti manifesti, nessun serrame e fortezze inespugnabili saran quelle, che salvar possino alcuno, sanza la voglia di tal negromante: questo si farà portare per l'aria dall'oriente all'occidente, e per tutti li opposti aspetti dell'universo ».

Per amore della scienza, più sicura e proficua quanto più riesce ad accostarsi all'esattezza matematica, Leonardo reprime in cuore l'emozione; inaridisce, ischeletrisce le sue note di viaggio; ma non lo può far sì bene, che a tratti il sentimento appassionato non vinca il freddo ragionare. Lagnarsi della fugacità della vita gli sembra fiacchezza d'animo; e apostrofa pur egli il tempo, « consumatore delle cose »; deplora l'antichità « invidiosa, che ogni cosa distrugge »; commisera l'orologio che idea, destinato a « compartire e misurare questi miseri giorni »; si duole che tutto si consumi « dai duri denti della vecchiezza, a poco a poco, con lenta morte ». « L'acqua che tocchi de' fiumi è l'ultima di quella che andò e la prima di quella che viene; così il tempo presente ». Non sdegna le movenze liriche del pensiero; anzi ad intervalli le ricerca; le trattiene a forza, perchè non fuggano; si prova a riprodurle,

variando l'espressione, come quando esce a dire ed a ridire, troncando sempre l'immagine: « Oh quante volte fusti tu veduto in fra l'onde del gonfiato e grande oceano col setoluto e nero dosso a guisa di montagna ». La netta, chiarissima percezione delle cose, che attraversa rapida l'anima dell'artista, è tradotta sovente con dantesca concisione e concretezza. I circoli, che l'acqua fa intorno al luogo percosso, ricordano a Leonardo l'estendersi della mente umana fra l'universo, e i limiti della nostra potenza conoscitiva. Dice che le esperienze « pongon silenzio alla lingua dei litiganti », che « l'impedimenti della verità si convertono in penitenza ». In una delle sue profezie, suggeritagli dall'osservare le uova, che « sendo mangiate non possono fare i pulcini », esclama: « o quanti fieno quelli, ai quali sarà proibito il nascere ». Nel cuore della natura fa entrare gli affetti e le passioni degli uomini. Gli scogli, percossi dai fulmini del cielo, « non senza vendetta » lasciano l'ingiuria. Le similitudini gli si offrono naturali e spontanee; gliele impongono l'osservazione e l'esperienza. Chiama la scienza « sempre testimone e tromba del suo creatore »; la prospettiva, « briglia e timone della pittura », come chiamerà il cuore « castellano e guardia della vitale rocca »; le corde dice servire « al senso comune, come i condottieri al capitano »; l'acqua, che sorge ne' monti, « è il sangue che tien viva essa montagna »; l'acqua in genere è « vitale umore di questa arida terra »; i moti, scorrenti per tutti i meati della terra, sono « vivificazione di quella »; il mare « è universale bellezza e unico riposo delle pere-

grinanti acque dei fiumi ». La terra è foggiata ed animata a somiglianza del corpo umano; la sua carne è la sostanza della terra stessa; le sue ossa sono « li ordini delle collegazioni de' sassi, di che si compongono le montagne »; il suo sangue « sono le vene delle acque; il lago del sangue che sta dintorno al core, è il mare oceano, il suo alitare è 'l crescere e decrescere del sangue per li polsi; e così nella terra è il flusso e riflusso del mare, e 'l caldo dell'anima del mondo è il fuoco » (1).

Nelle favole e nelle allegorie, estremamente concise e poco originali nell'invenzione, poco variate negli intendimenti morali, suggerite in parte dal vecchio bestiario medievale allegorizzato, da' Lapidari e Fior di Virtù, dall'« Acerba » di Cecco d'Ascoli (2), Leo-

(1) Nota il THAUSING, *A. Dürer*, Leipzig, 1884, II, 383: « Gleich Leonardo da Vinci ist Dürer ein Schriftsteller und Gelehrter unter den Künstlern »; ma è pur grande il distacco fra gli scritti di Dürer e quelli di Leonardo. L'artista italiano, che non scrisse mai un verso, è poeta ben superiore al Dürer, che parecchi ne scrisse, un po' goffi, un po' asciutti, e molto religiosi. La prosa di Leonardo, tutta pensiero e tutta cose, è assai più chiara e luminosa, viva e condensata della prosa del genialissimo artista tedesco. Come scrittore e artefice potente della parola, Leonardo è solo comparabile al Machiavelli e al Galilei. — Non mi pare ponderato il giudizio sfuggito al MÜNTZ nel suo volume leonardesco, p. 283: « A Leonardo il faut des observations sans fin, une longue série d'analyses, pour formuler une idée, pour traduire un sentiment ». Altrove (p. 290) il Müntz dice addirittura che Leonardo difettava « de la concision toute plastique et de l'éloquence vibrante de Michel-Ange »; erra poi deplorabilmente quando ammette, a p. 279, mancare a Leonardo la « netteté et rapidité d'élocution ».

(2) Benchè discoste alquanto dalla tradizione dei favoleggiatori antichi e medievali, non chiamerei le favole di Leonardo « l'unica sua

nardo rivela il delicato e profondo sentimento della natura, la perizia dello scrittore, l'anima dell'artista e del poeta. Quest'anima traeva dall'anima del mondo vegetale ed animale succhi di vita, regole e norme per il retto agire. Immagina Leonardo avere « anima vegetativa » il mondo, « carne la terra, ossa i sassi, sangue le vene delle acque, lago del sangue che sta dintorno al cuore il mare, l'alito e la circolazione il flusso e riflusso oceanico, caldo dell'anima il fuoco ». Le piante, le pietre, gli animali, i semplici e primitivi prodotti di natura, non guasti e non corrotti, si fanno legislatori degli uomini, e additano il cammino alla saggezza e alla virtù. Sono simbolo della vita; ridono, piangono, s'addolorano, a seconda delle esperienze, liete o amare; hanno quella ragione e quel cuore che l'uomo dovrebbe e non mostra possedere. Veramente, il secolo dei Borgia cercava la sua morale pratica altrove; e lasciava che gli animali in pace vivessero, e le piante e le pietre tacessero. Leonardo vi mostrerà che la natura geme, quando le è fatta violenza, che ogni ribellione all'ordine naturale delle cose ridonda in danno e scorno, che precipita al basso chi insuperbisce, e s'innalza invece chi s'umilia, che ogni prevaricatore e soverchiatore insolente sconta amaramente i suoi falli, che convien vivere insomma secondo disposizione di natura, accontentarsi del nostro stato, non voler l'impossibile, perchè così va il mondo, e così dovrà sempre andare.

La lode stessa, che ognuno ambisce, è sì povera cosa, sì innocente; è avvenuto tuttavia al fico che « volendo essere laudato dalli uomini fu da quelli piegato e rotto ». Il torrente, coll'infuriar suo inconsiderato, « riempie il proprio letto di terra e di pietre ». È costretta a morire, a mancare la fiamma che lascia il suo corso naturale. Il castagno vantasi col fico d'essere più di lui obbligato alla natura; ma l'uomo, con pertiche e pietre e sterpi, lo fa povero de' suoi frutti, che pesta poi coi piedi e coi sassi. Per giganteggiare solo, il cedro si fa togliere dinanzi le altre piante, e il vento lo getta a terra, diradicato. E, vedete ancora qual copia di lagrime spande natura qua e là, a beneficio degli uomini ingrati. Attratto da falsa luce, cade bruciato a' pie' del candeliere il misero parpaglione; « dopo molto pianto e pentimento, si rasciugò le lagrime dai bagnati occhi ». Il coccodrillo, dopo aver ucciso l'uomo, « con lamentevole voce e molte lacrime lo piange; e, finito il lamento, crudelmente lo divora ». Pur « con pianti e pentimenti » la fiamma si converte in fumo fastidioso. Muore di fame, « dopo lungo pentimento, amari pianti », la pulce, che lascia il cane per la lana del castrone. Il muro che, per suo malanno, dà ricetto al noce, è da quello aperto e rotto, per il gittare delle risorte radici, e « tardi e indarno pianse ». Il selvatico

cosa originale », come fa G. BALSAMO-CRIVELLI, in un articolo della « Stampa » di Torino (14 gennaio 1899): *Studi leonardeschi*. — Si veda A. SPRINGER, *Der Physiologus des Leonardo da Vinci*, in « Berichte der k. sächs. Gesellschaft der Wissensch. zu Leipzig », 1884, pp. 244 sgg.; M. GOLDSTAUB e R. WENDRINER, *Ein tosco-venetianischer Bestiarius*, Halle, 1892, pp. 240 sgg.; K. MC KENZIE, *Per la storia dei Bestiarii italiani*, nel « Giorn. stor. d. letter. ital. », LXIV (1914), pp. 360 sgg.

sterpo manda lagrime pur esso. Voli, pensava Leonardo, chi ha ali per volare; ma rimanga a terra chi non le possiede. Vola sopra le nubi il camaleonte, e non lo seguitano gli uccelli per l'aria tanto sottile: « A questa altezza non va se non a chi da' cieli è dato ».

Potè Leonardo qualche volta, nelle ore meditabonde, considerare con una stretta al cuore le molte miserie in terra e le inevitabili contraddizioni di natura, simile al suo salice, che raccoglie in sè « tutti li spiriti e con quelli apre e spalanca le porte alla imaginazione », e, presa poi una decìsion folle, cresciute le zucche attorno a sè, a tortura continua de' suoi teneri rami, implora l'aiuto del vento, che insino alle radici lo spezza, sì ch'esso « indarno pianse sè medesimo, e conobbe, che era nato per non aver mai bene ». Nell'opera tutta di Leonardo è appena una voce che imprechi all'ingiusta ripartizione dei beni di quaggiù, all'operare della natura, indifferente, a vantaggio d'alcuni esseri privilegiati, a svantaggio degli altri. E ancor questa voce suona più accusa all'uomo, capace d'ogni empietà, favorito a torto su tutti gli altri animali, che alla natura medesima. « O natura trascurata, perchè ti se' fatta parziale, facendoti ai tuoi figli d'alcuni pietosa e benigna madre, ad altri crudelissima e dispietata matrigna? Io veggio i tuoi figlioli esser dati in altrui servitù, e spender sempre la lor vita in benefizio del suo malefattore ». Permetteva infatti la matrigna crudelissima che per le belle contrade d'Italia si spandesse il mal seme di tanti e sì truci tiranni; Leonardo, che ridava agli uccelli il libero volo, togliendoli alle gabbie, doveva egli medesimo, costretto da' tempi, servire il capriccio di principi e di tiranni, giovarsi della munificenza loro, per attendere all'arte e agli studi; delle catene che lo avvincevano non moveva nessun lamento; sì leggere gli sembravano; e, con quella fiducia che non si svelle mai dal cuore dell'uomo forte, loda, instancabile, la natura, « aiutatrice de' sua vivi », che tutto dispone in bene, che benefica quanto crea, che « ne provvede in modo, che per tutto il mondo tu trovi da imparare ». Se non è concesso a natura il provvedere sempre ad un fine morale, al benessere fisico veglia invece sollecita; madre benigna e pia, non falla mai, e in nulla è manchevole. Nelle sue manifestazioni, ne' suoi fenomeni molteplici è guidata ognora dalla necessità; « per fuggire tale inconveniente », crea tale o tal altro muscolo; alla funzione assegnata ad un organo qualsiasi vuole che pienamente corrisponda la sua struttura e posizione. Fidente sempre nella natura benefica, Leonardo si lasciò da essa guidare ed illuminare nelle indagini sugli accomodamenti vari degli esseri, nelle ricerche delle leggi fisiologiche, non tutte nuove in verità, ma certamente degne dell'acutezza e penetrazione di un Darwin e di un Goethe. Chiama Leonardo la foglia « tetto over poppa del ramo », « madre de' rami e de' frutti », madre, dice ancora, « col porgerli l'acqua delle pioggie e l'umidità della rugiada ». Se un albero è scorticato, la natura, che ad esso provvede, « volta a essa scorticazione molto maggiore somma di nutritivo umore che in alcun altro loco ». La natura dispone le

foglie degli ultimi rami di molte piante, sì che la stessa foglia è sopra la prima; « e così segue necessariamente », non per un beneficio soltanto, ma per più e più giovamenti, che Leonardo addita. I timoni creati negli omeri, che han l'ali degli uccelli, « sono trovati dall'ingegnosa natura per un comodo piegamento ».

È in tutto riconoscibile una sovrana e saggia legge di natura, che vigila alla vita delle specie e degli individui, mutandoli, col volgere costante, infinito del tempo, senza dissolverli e distruggerli mai. Leopardi, così sventurato, così delicato di fibra, pronto sempre ad avvelenare ogni piacere della vita, ad estirpare dal cuore le impressioni dolci, ma fugaci, lasciategli dalla natura — amata, vagheggiata e benedetta un tempo, cantata con elegiaco abbandono negli Idillî, identificata con Dio ne' primi « Pensieri », e invocata quale guida benefica agli uomini, provvido riparo all'opera funesta della ragione —, quando fuggiron gli inganni e le illusioni di gioventù, amaramente dolevasi della marmorea e impassibile divinità, « madre in parto ed in voler matrigna », che non sa miserare, che solo al duolo e al pianto ci serba, ascondendo un potere in sè, che « a comun danno impera »; e scriveva nello zibaldone de' suoi Pensieri (VII, 355): « La natura è come un fanciullo; con grandissima cura ella si affatica a produrre e a condurre il prodotto alla sua perfezione, ma non appena ve l'ha condotto, ch'ella pensa e comincia a distruggerlo, a travagliare alla sua dissoluzione. Così nell'uomo, così negli altri animali, ne' vegetali, in ogni genere di cose ». Piegava affranto il

misero e grandissimo poeta da questo concetto pessimistico della vita, e trascinava co' denti i poveri suoi giorni, lacerandosi il cuore. In Leonardo era un ricuperare e rinnovellare continuo di forze, pensando al potere di natura, proprio a rovescio del Leopardi. E natura, assai paga di sì piena e incontrastata fiducia, volgevasi a lui, dolcissima in viso, e toglieva la punta ad ogni spina che minacciava toccarlo e ferirlo.

Il male in natura, apparente ne' più de' casi, si converte, in breve o lungo andare, in bene. Non ti sorprenda il soffrire; dal dolore s'ingenera il piacere; il dolore, dice Leonardo, è « salvamento dello strumento ». Del dolore riconosce la virtù purificatrice e rigeneratrice, come farà poi Nietzsche (« La grande sofferenza è la sola liberatrice dello spirito; il dolore lento, continuo, che ci consuma, ci rende più profondi »). Perchè la natura si perpetui, la morte è necessaria; la morte è condizione di vita. Nulla appare sterile; nulla quaggiù si perde; ogni cosa torna in ogni cosa, ripete Leonardo con Anassagora. Nel gran mare dell'essere è un continuo svolgersi e mutarsi e trasformarsi. Così le specie non si spengono, ma si trasfigurano e s'accrescono. « Piglia un ramo e empilo di schietta terra, e pollo sopra un tetto; vedrai che immediate comincerà a germinare le fronzute erbe, e quelle cresciute, far veri semi, e ricaduti i figlioli a pie' della loro vecchia madre, vedrai l'erbe, fatti i loro semi, seccarsi, e ricadute alla terra, in picciol tempo convertirsi in quella, e darle accrescimento; dopo questo vedrai ai nati semi fare il medesimo corso ». E avviene così di tutte le

cose nate. « Vedrai co' la lor morte e corruzione dare accrescimento alla terra; e se tu lasciassi passare dieci anni, e misurassi l'accresciuto terreno, potresti vedere quanto la terra universalmente è cresciuta, e moltiplicando, vedrai in mille anni quanto la mondiale terra è cresciuta ». Se hai piacere alla vita, piacere alla terra che abiti, come non ti rallegrerai di cotal terrestre accrescimento? Solo i ciechi non potranno vedere quanto natura è bella; non sapranno gl'ignoranti quant'essa è utile, come nelle sue invenzioni nulla difetti e nulla sia superfluo. Spregiare la natura è peccato contro natura. Inescusabil peccato ancora è il pretendere benefizi impossibili, o illeciti. S'arrogano alcuni di saper fare meglio di natura; e sciaguratamente si dànno a correggerla, a drizzarla, a contemplarla, « come se credessimo la natura avere mancato ne' necessarie cose, per le quali li omini abbiano a essere sua correttivi » (1). Ben può amareggiarvi il pensiero che al benessere di alcune specie importi, per inesorabile necessità, il sacrificio di alcune altre più

(1) DÜRER, *Proportionslehre*, III: « Aber das Leben in der Natur giebt zu erkennen die Wahrheit dieser Dinge; darum sieh sie fleissig an und richte dich danach und geh nicht von der Natur ab in deinem Gutdünken, dass du wollest meinen das Bessere von dir selbst zu finden, denn du würdest verführt. Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reissen, der hat sie »; e, più concorde ancora col pensiero di Leonardo (*Dürers schriftlicher Nachlass*, hrg. v. LANGE u. FUHSE, Halle a. S., 1893, p. 227): « Darum nimm dir nimmermehr für, dass du Etwas besser mügest oder wellest machen dann es Gott seiner erschaffnen Natur zu würken Kraft geben hat. Dann dein Vermügen ist kraftlos gegen Gottes Geschöpf ».

semplici, meno sviluppate; or come mai non ordinò natura che un animale non vivesse della morte dell'altro? Ma, se una voce angosciosa contro i destini e le leggi di natura minaccia sorgere dal cuore, reprimetela; la reprimeva Leonardo, con piccol sforzo e poco cruccio, perocch'egli, anche nei giuochi perversi di natura, vedeva un principio di vita, e scioglieva i dubbi con facilità somma, non certo in modo che tutti noi riesca a soddisfare. La natura, soleva dire, è paga, e piglia piacere, creando e facendo continue vite e forme, che accrescon la materia della terra; « è volonterosa e più presta nel creare, che 'l tempo nel consumare, però ha ordinato che molti animali siano cibo l'uno dell'altro » (1).

* * *

Questo cibarsi il pesce grosso degli inermi pesciolini avviene in ogni tempo, non nel secolo di Leonardo e di Machiavelli soltanto; ed è principio di forza e di salute, a quanto pare, presso ogni nazione ragionevole e poderosa. Ma, dal calcolare con logica inesorabile le passioni e virtù e fiacchezze degli uomini a beneficio di uno stato ideale, come stupendamente faceva il secretario fiorentino, Leonardo rifuggiva. Il suo principe era la libera natura. Lungi dal tramestìo degli uo-

(1) In un articolo del « Marzocco » (8 marzo 1896): *Le profezie di Leonardo*, che non è privo di senno, A. CONTI discorre di una tremenda e bella condanna inflitta da Leonardo alla natura, da lui adorata.

mini, lungi dalla folla, dai popoli, « pieni d'infiniti mali », speculava i suoi veri. L'eloquio di natura nella solitudine, dea benefica del genio, copre le ciancie vane, lo strepito degli avversari; rivela alla mente raccolta le leggi ascose delle cose create, che ad altri sono mistero. Non si faccia violenza all'indole contemplativa, ammoniva Leonardo; non la si costringa alla vita torbida nelle città tumultuose. Le città sono pur troppo necessarie agli uomini; ma Leonardo, nella memoranda proposta al Moro, voleva si costruissero più spaziose: « disgregherai tanta congregazion di popolo, che a similitudine di capre l'uno addosso all'altro stanno ». Quella pietra « di bella grandezza », che sta coll'erba e co' fiori, sola e in pace in luogo elevato, rotolatasi giù una volta fra le desiderate compagne, « finì suo volubile corso », e le rote de' carri, i pie' ferrati de' cavalli, i pie' de' viandanti la schiacciano, le dànno continuo travaglio. Le onde del pensiero solo si svolgono, ampie e libere, lungi dalla vita concitata degli uomini, che d'un colpo rude le frangono. « Io farò a mio modo, dice Leonardo, io mi tirerò in parte, per potere meglio speculare le forme delle cose naturali ». Fece sempre a modo suo, eroe solitario, errante sulle solitarie cime del pensiero. E, perch'egli ha sempre robustezza d'animo e di corpo grandissima, la solitudine non lo strugge e mina all'interiore, come suol fare co' fragili e teneri in estremo, che pur confidano nella vergine natura e non negli uomini, e morrebbero, se non trovassero attorno a loro compatimento, carezze e lusinghe.

Non visse Leonardo, ben sappiamo, in perpetua solitudine; non fece di sè mai una rocca impenetrabile; nè l'opera sua appare tutta generata dalla contemplazione solitaria delle cose naturali. Come ammaestrava amorevolmente i discepoli, Leonardo lasciavasi egli medesimo ammaestrare dagli amici più valenti, dagli scienziati più illustri. Interroga or l'uno or l'altro; toglie anche da oscuri bombardieri consiglio per le sue invenzioni belliche; e, dalle esperienze, dalla pratica altrui, dalle conversazioni e dispute animate, trae sempre profitto; s'abbevera ad ogni fonte del sapere. Ma, da solo, lo spirito, curiosissimo, tutto notando e dimostrando in quei manoscritti solitari (1), rifaceva il lavoro degli scienziati contemporanei; e lo combinava, lo completava col lavoro proprio. Ne risultò quella « debol soma », come il grandissimo uomo volle chiamarla una volta, di una mercanzia, « disprezzata e rifiutata », ch'egli si mette in groppa, e va distribuendo

(1) Sembra davvero che i manoscritti leonardeschi restassero celati ai contemporanei, durante la vita del sommo; e se, intorno al 1530, alcuni disegni, tolti in gran parte dal *Codice Atlantico*, figurano come illustrazione marginale di due piccoli trattati di matematica di Marliano e di Alkindi, ora nella Nazionale parigina (vedi l'interessante articolo di L. DOREZ, *Un manuscrit précieux pour l'histoire des œuvres de L. d. V.*, nella « Gazette des Beaux-Arts, 3e pér., XXVIII, 1902, 177 sgg. — trattasi probabilmente di una falsificazione —), è ragionevole supporre che il Melzi abbia comunicato al disegnatore alcune reliquie dell'inestimabile tesoro affidatogli alla dipartita del maestro. — Sulla sorte de' manoscritti di Leonardo discorre E. SOLMI, *La resurrezione dell'opera di Leonardo*, nelle *Confer. fiorent.*, pp. 20 sgg.

« non per le grosse città, ma povere ville », soma d'inestimabil pregio, e non mai esaurita, finchè la scienza avrà potere di muovere e tener desti i cervelli umani. Come in un tempio si raccolgono alla preghiera i devoti, ne' suoi scritti e disegni, nel tempio suo, raccoglievasi Leonardo; e lasciava che gli uomini piccoli e grandi ignorassero tutti i tesori di sapere da lui accumulati, e chiamassero le sue ricerche « pazzie ».

I bisogni della vita e le incombenze assunte lo spingono nelle città affollate; ma quivi pure, come a Milano, nella sua vigna fuori di porta Vercellina (1), sa isolarsi, sa portarvi tacito il suo mondo di idee. Cerca dovunque raccoglimento e pace; la vita gli è cara fuori d'ogni tumulto e scompiglio; lascia che altri curi i destini in patria, ai quali lui, artista e investigatore della natura, sottratto alle agitazioni e tempeste politiche, non poteva attendere; e muore in terra straniera, reclinato sempre sul pensier suo solitario. Tutte le speculazioni non portano frutto, se non si ponderano e vagliano, a mente serena e concentrata, possibilmente fuori delle stanze de' palazzi, dove il pensiero si smarrisce. Le abitazioni piccole, soleva dire Leonardo, « ravviano lo ingegno e le grandi lo sviano ». A Pavia, ad Amboise, più che altrove, poteva dedicarsi tutto a' placidi e tranquilli e profondi studi. Anche all'artista, il fiore dell'uomo nel suo concetto, conviene l'isolamento, la massima concentrazione. Considerate quanto

(1) G. BISCARO, *La Vigna di Leonardo da Vinci fuori di Porta Vercellina*, nell' « Arch. stor. lombardo », del 1909, pp. 363 sgg.

giovasse a Giotto il nascere « in monti solitari », l'esercitarvi lassù l'arte, alla quale natura l'avviava. « Se tu sarai solo, tu sarai tutto tuo ». Non sarai buon pittore nè disegnatore, e, sovratutto, non potrai attendere alle speculazioni della natura, non ti sentirai libero mai, se non sei solitario. La solitudine è « la nutrice dell'ingegno ». A quel continuo dialogo che terrai con natura, trasmutandoti « in tanti discorsi, quante sono le figure delli obbietti notabili », conviene che nessuno assista e nessuno t'importuni. Sarà pure di grande utilità al pittore parlare seco stesso sovente; se gli bisognan compagnie, abbiano esse « similitudine con lui; e non le trovando, usi con sè medesimo nelle sue contemplazioni, che infine non troverà più utile compagnia ».

Nelle lunghe sere, sovente a notte inoltrata, quando ogni cosa intorno tace, Leonardo ama raccogliere il pensiero sulle sue carte; e, come il Geremia di Michelangelo, rimane assorto, senza però il travaglio e le angosce del meditabondo profeta. Della luce e del sole amantissimo, luminoso pittore quanto altri mai, intento sempre a dissipare le tenebre, ama pur la notte; e, senza accorarsi, la vede scendere dal cielo, portata dalle ombre immense. Dalle ombre notturne trae motivo di luce, anche a profitto di quella scienza sua particolare e singolarissima del fumeggiare delle figure; sul far della sera, quand'è tempo cattivo, i visi di uomini e di donne avevano per Leonardo particolare grazia e dolcezza. Diceva provare non poca utilità quand'era « allo scuro nel letto », « andare co' la imaginativa, ripetendo li lineamenti superfiziali delle forme per l'addietro stu-

diate »; il suo specular sottile gli appariva allora più comprensibile.

Non sempre con assoluta calma scorrevano certamente le notti e i giorni anche a questo filosofo della vita, di estrema saggezza. La calma assoluta non è cosa de' mortali. È insipido il piacere, quando a tratti non vi penetra il dolore. Sulle gote di quel viso, così indicibilmente bello e sereno, più di una lacrima sarà discesa. Ne spargevano tante anche gli esseri apparentemente inanimati di natura. E qual'è quell'occhio d'artista che mai non ne diede? Se non si scatenarono mai veementi le procelle sul capo di Leonardo, se il pensiero, lo spasimo costante del Leopardi e di moltissimi poeti ed artisti non parve macerare il più sereno investigatore del nostro Rinascimento, qualcosa deve aver pure esperimentato del grande dramma interiore che raffigurò nella Cena e in ogni dipinto, qualcosa del dolore ch'è impresso nei tratti del viso del suo San Gerolamo (schizzo di Windsor), smarrito e solo nel muto deserto. Fra le sue massime ch'egli trascriveva, v'è pur questa notissima: « ov'è più sentimento, lì è più martirio »; e ad un martirio perpetuo nella vita e nell'opere di Leonardo credono ancora parecchi studiosi, e non dei più superficiali; ancora si ripete, commiserando il grande, quanto a Leonardo medesimo chiedeva un contemporaneo: « O Leonardo, perchè tanto penate? ». Ora, il sentimento, che suole in molti generare il martirio, e nell'animo infermiccio lotta e travaglia senza posa, quand'entra nell'animo del forte, in nessuna parte piagato, non lo sconvolge,

non vi scava abissi. Ai dissidi nel cuore, alle torture della mente, sorte appena, l'attività miracolosa e varia di Leonardo metteva presto fine; non comportava nessuno struggimento. La malinconia dell'uomo forte, quella a cui fugacemente Leonardo davasi in preda, reclina il capo pensoso, muove il cuore, senza trafiggerlo mai; e passa dolce e soave, quasi dicesse: Or non affannarti più, e attendi fidente all'opera tua.

Alcune poche volte possiamo sorprendere Leonardo deplorare gli affanni in vita, come quando trascrive il verso del Petrarca: « Cosa bella mortal passa e non dura ». Quell'accusare il tempo di troppa velocità sembravagli un torto degli uomini, che non s'accorgevano « quello esser di bastevole transito »; la memoria, d'altronde, di che la natura ci ha dotati, ci compensa di molte perdite; « fa che ogni cosa lungamente passata ci pare esser presente ». E, tuttavia, già sappiamo come Leonardo apostrofasse il tempo, consumatore di tutto, e sentisse il rodere de' denti della vecchiezza. Fugge la vita dell'uomo, diceva ancora, ed è « somma pazzia » la sua, stentare sempre per non stentare. Spronava al lavoro, perchè di noi lasciassimo alcuna memoria nelle menti de' mortali, e la « misera vita », il « nostro misero corso » non trapassasse indarno. La vita, infatti, non doveva apparirgli sempre rosea; gli erano toccati rovesci di fortuna serî assai, capaci di abbattere e frangere un animo men forte del suo. Alcuni de' suoi massimi lavori, fatti e rifatti con grandissima pazienza, gli cadono spezzati; dalla gran sala del Palazzo Vecchio precipita la battaglia d'Anghiari; le rovinose

faccende di Milano lo lasciano povero e deluso nelle speranze: « il Duca, scrive, perse lo Stato e la roba e la libertà e nessuna sua opera si finì per lui »; le esperienze amare dell'artista psicologo ed esperimentatore della natura dovevano far sembrare alto e cospicuo il prezzo di fatica, col quale « Iddio ci vende tutti li beni ». E poi v'era qualcosa nella robustissima e sanissima anima sua che doveva generare qualche turbamento e dissidio, l'apparenza almeno d'un tragico conflitto. Il giudizio de' contemporanei, l'opera e la vita troppo bene rivelano come irrequieto fosse per natura, vario e instabile, simile al torrente nelle sue allegorie, costretto a sempre mutar sito. Ma non era il suo un volgersi e rivolgersi sul duro giaciglio della vita degli infermi incurabili, gravati e affranti dalla croce del martirio; era il perpetuo vagare della mente svegliatissima, qua e là nel vasto regno di natura, ansiosa di tutto investigare, il tragittare rapido da un campo all'altro dell'umano sapere, che pur non toglie la convinzione, profondamente radicata, doversi procedere sempre lenti e vigili, con pazienza e fatica infinita, per raggiungere la perfezione nell'arte e in ogni cosa. L'intuizione artistica frenata, condotta attraverso i lambicchi dello studio e della riflessione, perdeva di slancio e di vita; la produttività era tronca nel primo fermento artistico; l'atleta del pensiero spezzava l'opera del primo intuito, per costrurre salda e tenace l'opera della ragione. Poteva Leonardo assistere impassibile sempre a questo frantumarsi incessante del lavoro suo?

Queta la mente, raffrena il desìo, diceva una voce

pietosa della natura all'incontentabile suo ricercatore e scrutatore; e mostravagli aperti quegli abissi, in cui, se più oltre si fosse spinto, inevitabilmente sarebbe caduto. « La mente, colle sue spontanee forze, si spinge al di là dell'effettivo prodursi dei fatti; essa desidera l'impossibile e conduce l'uomo con disperazione a darsi malinconia ». Per non disperarsi appunto, per non darsi malinconia, dettava a sè medesimo questo ammonimento. L'aspirare sempre al nuovo, il volere sempre mutato il nostro stato presente è legge di natura, pensava Leonardo: « L'uomo che con continui desiderii sempre con festa aspetta la nuova primavera e sempre la nuova state, sempre e nuovi mesi e nuovi anni, parendogli che le desiderate cose venendo, sieno troppo tardi, e' non s'avvede che desidera la sua disfazione » (1).

Ma non vi appaia un male, un'imperfezione della vita questo desiderio anelo. Fedele a' principî suoi, Leonardo vi dirà ch'esso è un bene, ch'è « la quintessenza compagna della natura, spirito degli elementi, che trovandosi rinchiuso per l'anima dello umano corpo, desidera sempre ritornare al suo mandatario ».

Così, in tanta irrequietudine del pensiero, la tranquillità dell'anima non si smarriva. Il savio Leon Battista Alberti, che chiarisce in un trattato quanto Leo-

(1) Il MACHIAVELLI, similmente, scriveva ne' *Discorsi* (III, 21): « gli uomini sono desiderosi di cose nuove, intanto che così desiderano il più delle volte novità quelli che stanno bene, come quelli che stanno male ».

nardo esprime, fuori della filosofica famiglia, aveva detto: « per avere una vita quieta e tranquilla bisogna moderarci e frenarci in ogni opinione ed aspettazione »; e, nel « De Iciarchia », più risoluto: « Il più gran bene è possedere sè stessi ». Or come ci potremo figurare Leonardo, spossata la fibra, lacerata l'anima da un « continuo dissidio interno », chino il capo, dolente per l'affannosa ricerca delle leggi naturali, cadute, affrante le mani nello sforzo supremo? Per un capriccio di natura, noi siamo disposti ad affezionarci più alla tragedia dell'anima che alla sua rivelazione calma o festosa; le onde sollevate dal mare tempestoso più ci interessano dello specchio levigato e terso delle acque immense. Temo che per amore di questa nostra istintiva attrazione alla sventura si esageri alquanto il conflitto interiore in Leonardo; e, come l'immaginazione ci seduce nel creare sa il cielo quanti travagli, quanto strazio di sentimento e di passione, che misteriosamente esprimerebbero i volti adorabili, morbidi e pensosi, dipinti da Leonardo, pur ci lasciamo sedurre raffigurandoci tutto trafitto di strali il grande cuore dell'artista scienziato (1).

(1) Anche Leonardo doveva avere, come altri artisti: Michelangelo, il Tiziano, il Correggio, ecc., il suo romanzo. Lo compose, con vasto apparato storico-erudito, un russo, D. MERESHKOWSKY, sminuzzando tutti gli scritti di Leonardo, offerti dalla raccolta del Richter, e tentando di evocare, insieme colla gran figura dell'artista scienziato, un po' tutte le glorie del Rinascimento italiano. Non è romanzo e non è storia; ma tale miscuglio piace, sembra, ai lettori d'oggidì, non fantastici, ma assai progrediti. Fu poi tradotto in tutte le lingue, ultimamente, nel 1903, anche in tedesco. Io lessi questa cosiddetta *Resurrezione degli Dei* nella versione italiana curata da N. ROMANOWSKY, Milano, 1901, 3 volumi. — Un'idealizzazione singolare di Leonardo è nel dramma *Léonard de Vinci*, di ED. SCHURÉ, Paris, 1904.

Ma Leonardo, nell'investigare dell'uomo, riconosceva un limite ch'era follia voler varcare. Esperimentò mille e mille cose, ma non si arrischiò a quelle « infinite ragioni » di natura, che egli diceva non essere mai state « in esperienza ». Aspira alle vette più eccelse della scienza, ma vuole che le ali aperte al volo si raccolgano, per discendere, quando la cima è inaccessibile. L'universalità del sapere, estesa fuor del finito, non è concessa ai mortali; non è neppure immaginabile. L'attività intensa e varia dell'uomo è circoscritta alle cose finite, suscettibili al nostro intendimento. Dall'irruente foga delle passioni lasciavasi trasportare l'impazientissimo Michelangelo; Leonardo sorveglia sempre le sue emozioni; le analizza senza languore e turbamento, e, per non darsi alle imprese vane e disperate, per evitare tormenti e disinganni crudi, detta a sè e agli altri norme sagge di vita. E, se gli dicono: « che partoriscono queste tue regole, a che son buone? » egli risponde: « elle tengon la briglia agl'ingegneri e investigatori a non si lasciar promettere a sè medesimi o ad altri cose impossibili e farsi tenere matto e giuntatore ». Con cotale briglia o catenella d'oro, dono de' filosofi più che degli artisti, l'acuto e penetrante ingegno può sbizzarrirsi qua e là pei campi del percettibile e conoscibile, ed arrestarsi in buon punto all'orlo de' perigli.

Alla soglia del trascendentale Leonardo s'arresta. Il mondo del sovrannaturale è per lui un mondo chiuso all'intelletto. Se pur vi provaste, per un folle desiderio, a rompere quegli argini che natura prescrisse, solo sconforto e dolore e disperazione n'avreste. Entro la cerchia dell'esperienza tante e tante cose rimangono, « per tanti secoli ignorate e falsamente credute », che grande piacere e diletto darebbero a chiaramente poterle conoscere. « Rallegrati, dice Leonardo, di conoscere il fine di quelle cose che son disegnate dalla mente tua ». Quando Pascal getta, con ostinazione vera, la navicella del suo ingegno sul gran mare dell'infinito, dove non è porto e spiaggia, si dibatte qual naufrago, e l'onde gli si frangono stridenti sul capo. Leonardo grida a sè e al mondo tutto: « Non si debbe desiderare lo impossibile »; ritiene la mente umana finita; e, « perchè l'è finita, non s'astende infra l'infinito ». Infinito, come il tempo, ed incommensurabile, è solo il potere spirituale della forza; ma allo scrutatore di natura l'infinito è cosa che non si dà; se si potesse dare sarebbe limitato e finito, « perchè ciò che si può dare ha termine colla cosa che la circuisce ne' suoi estremi ». Pretendono, è vero, alcuni di leggere negli imperscrutabili editti di natura; e si dànno a spiegare, cos'è anima, cos'è forza, cos'è Dio, cos'è vita; supplìscono la ragione coll'eterno « gridore »; e, trovandosi di fronte a cose non dimostrabili cogli esempi naturali, chiamano il miracolo in aiuto. I miracoli fecondano le superstizioni del volgo, non la scienza e il vero. Gl'interpreti bugiardi di natura sogliono abbracciare la mente

di Dio, « nella quale s'include l'universo, caratando, minuzzando quella in minute parti »; non s'avvisano dell'imbecillità loro; ignorano persino le cose che in maggior copia posseggono, cioè la loro pazzia. Per conoscere, dobbiamo dubitare di tutto quanto passa pe' sensi; or « quanto maggiormente dobbiam noi dubitare delle cose ribelli a essi sensi, come dell'essenza di Dio, dell'anima e simili, per le quali sempre si disputa e contende? ». La definizione dell'anima era privilegio della scienza de' frati, che « spendendo parole ricevono di gran ricchezze e dànno il Paradiso », « padri de' popoli, li quali per inspirazione sanno tutti li secreti » (1).

Di Leonardo, che lasciava sfuggire l'anima, quando fuggiva il « senso comune », e, simile al Machiavelli,

(1) Non meno ironico suona l'*Elogio della Pazzia* di Erasmo: « Sarebbe forse meglio che non parlassi dei teologi, imperocchè la materia è assai delicata, ed è molto pericoloso il toccare una simile corda. Questi interpreti delle cose divine sono pronti ad accendersi come la polvere; hanno il guardo terribilmente severo: in una parola, sono nemici molto pericolosi. Se per sorte avete incorsa la loro indignazione, vi si gettano addosso come orsi furibondi, vi addentano, e non vi lasciano se non dopo avervi obbligati a fare la vostra palinodia con una serie infinita di conclusioni; ma se mai ricusate di ritrattarvi, allora vi condannano tosto come tanti eretici. Col mostrare questa folgore, col gridare all'eretico... ottengono di far tremare coloro, ai quali non sono propizi » (da una traduzione riprodotta da B. CROCE (« Scrittori stranieri »), Bari, 1914, p. 94). — Vedasi anche C. BRUN, *Die Quellen zur Biographie Leonardos und sein Verhältniss zu Gott und den Menschen*, nella « Festgabe... Hugo Blümmer », Zürich, 1914. Non conosco una divagazione di PH. FUNK, *Leonardo's Religion*, in « Das neue Jahrhundert », del 1910.

che, alieno d'ogni speculazione teologica, diceva non voler parlare di quelli « retti da cagione suprema alla quale la mente umana non aggiunge... perchè essendo esaltati e mantenuti da Dio, sarebbe ufficio di uomo temerario e presuntuoso il discorrerne », non davasi pensiero nè dei libri sacri, « incoronati di suprema verità », nè dei dogmi fatti, delle pratiche esteriori del culto, era facile dubitare ch'egli fosse del gregge comune de' credenti. « Grandissimo filosofo » lo chiama il Cellini; « più filosofo che cristiano » lo chiama il Vasari; nè allo storico loquace stavolta si può dar torto. Perchè al suo Dio volgevasi il grande, senza grida, nè pentimenti, senza protendere all'alto tremanti le braccia, senza implorare pietà e mercede; la sua prece era il culto devoto di natura, la ricerca delle verità riconoscibili, ch'egli praticava assorto nel suo pensiero; questo, diceva, « è il modo di conoscere l'operatore di tante mirabili cose, e questo è 'l vero modo d'amare un tanto inventore ». Ai buoni e candidi Iddii terrestri, che gli impedivano lo studio dell'anatomia e l'entrata negli ospedali, poteva augurare, senza invidia nessuna, vita placida e felice; solo quand'essi mercanteggiavano Cristo, vendevano il Paradiso, facevan « bottega, con inganni e miracoli finti », sdegnavasi un tantino, e li flagellava con facezie. Tutte le religioni degli uomini e i precetti di tutte le chiese e le visioni minacciose dell'oltretomba non l'avrebbero distolto mai dalla pratica attiva, raccolta e serena della religione sua. Lo riputavano intinto di eresia i piccolissimi uomini, che si figuravano saper tanto, di fronte

a questo grandissimo, il quale spontaneamente dichiaravasi ignorante di tutto il sapere trascendentale, e, prima del Montaigne, ripeteva a sè medesimo il suo « Que sais-je ? ». Ad un Dio, foggiato per trastullo e conforto delle debolezze umane, ad un Dio, di terra e di creta, Leonardo opponeva il suo Dio, smisuratamente più grande, la cui anima era nell'anima di natura. Ed aveva salda, incrollabile fede in questo Dio, « luce di tutte le cose ». Dove è verità, quivi è lo spirito divino. Non prodiga gl'incensi, non le parole, non gli entusiasmi, che divampano rapidi e rapidi si spengono; ma, a tratti, compreso d'ammirazione per le leggi sovrane che reggono l'universo con armonia divina ed eterna, e che l'uomo interroga, per tutti i secoli, sciogliendo e riannodando i suoi fallaci sistemi filosofici, gli si gonfia commosso il cuore, e la preghiera gli esce solenne quale inno: « O mirabile giustizia di te, Primo Motore, tu non hai voluto mancare a nessuna potenza l'ordine e qualità de' suoi necessari effetti ». — « O mirabile e stupenda necessità, tu costringi colla tua legge tutti li effetti, per brevissima via, a partecipare delle lor cause! ». — « O potente e già animato strumento dell'artifiziosa natura, a te non valendo le tue gran forze, ti conviene abbandonare la tranquilla vita, e obbedire alla legge che Iddio e 'l tempo diede alla genitrice Natura ».

Stabiliti e riconosciuti quei limiti che la ragione e l'esperienza suggerivano, determinato di non varcarli mai, per non errare disperato fra le tenebre, entro essi Leonardo sviluppa prodigiosa, costante, intensa, va-

riata quant'è varia natura, la sua attività e gagliardia individuale; e, col mutare degli eventi, lieti e tristi, col procedere degli anni, le roride sorgenti di vita non gli si inaridiscono. Sempre gli ride all'alto la sua stella. « Non si volta chi à stella è fisso ». In ogni tempo la speranza, fida ancella di Dio e della natura, gli siede dolce e ridente al lato; o, meglio, cammina con lui, che sostare e riposare non volle e non seppe mai; e peregrina con lui per questa valle della vita che molti grandi infelici empiono di pianto. « Il voto nasce, quando la speranza more », diceva Leonardo. Più consequente e più forte si rivela quindi di Faust, l'eroe di Goethe, che percorre i campi del sapere senza limiti, e liba d'ogni calice, dolce ed amaro, finchè, stanco e spossato, si fa aprire con magiche chiavi i cieli danteschi, per trovarvi pace e libertà, l'ultima salute; infinitamente più calmo e pago del sapere e valore proprio di Pascal, che, insidiato dal dubbio, scruta dolente l'esterna e interna natura dell'uomo, per convincere sè e convincere tutti, con spietata analisi, dell'impossibilità di toccare l'estrema vetta della scienza, svelando l'arcano immenso e formidabile dell'universo. Il pittore di tutte le grazie e morbidezze femminili ha la tempra virile e la virile energia di Dante. Il sentimento della natura non degenerò e non si stemperò in lui mai in sentimentalità. Se, realmente, egli desse spettacolo della forza propria, torcendo colla mano ferrea un ferro da cavallo, non sappiamo; sono tante le dicerie che corrono sulla vita e sui fatti di Leonardo! Ma quella mano, che vergò la lettera rimastaci a Lodovico il Moro, documento strabiliante davvero dell'ardire e della fiducia d'un uomo, deciso a imprendere solo quanto cento e mille riuniti non oserebbero imprendere, era mano fortissima davvero, non usa a tremare. Se troppo vi preoccupano i misteri d'oltre tomba, smarrirete il cammino florido, su cui natura vi guida; i gemiti soffocheranno il piacere reale che convien trarre dall'esistenza. Godeva Leonardo del piacere della vita; ingegnavasi di conservare la salute, ch'è sì gran bene, e maggiormente s'acquista, « più da' fisici (« distruttori di vite ») ti guarderai »; gli sembrava così indicibilmente bello il mondo. Chi non stima la vita, non la merita, diceva; chi non si contenta de' suoi benefizi e della bellezza del mondo strazia la vita propria, « per penitenza ». Osservate quanto mal volontieri la vita si parte dal corpo; « ben credo, che 'l suo pianto e dolore non sia senza cagione »; pensate quale nefandissima cosa è togliere la vita all'uomo; e ancor pensate che, se meraviglioso è il corpo, nulla è « rispetto all'anima che in tale architettura abita, e veramente, quale essa si sia, ella è cosa divina »; lasciatela adunque « abitare nella sua opera a suo beneplacito ».

Altri mettono nell'opera loro un pensiero di morte continuo; Leonardo mette in tutto un pensiero di vita; vivifica la morte stessa negli scritti di scienza; e, se l'avesse raffigurata ne' dipinti, bella e serena sarebbe stata, come ne' marmi ellenici, dolce come nelle rime del Petrarca. Ma la mente, sempre sollecita a scacciare le paurose larve e gli spettri, rivolta sempre alla vita, non si compiacque di tale figurazione, e lasciavala alle

menti nordiche austere di Holbein e di Dürer. L'età fugge, vola; chi mai non lo riconosce? « Niuna cosa è più veloce che gli anni »; eppure v'è modo di non rimpiangere mai la fuga del tempo, praticando sereni il « carpe diem » oraziano, fuggendo l'ozio, che sciupa l'ingegno, come sciupasi il rasoio, lasciato inerte fuor del suo fodero, e perde la sua tagliente sottigliezza. La vita è lunga per chi bene sa spenderla; morrai lieto dopo una vita bene usata, come dormirai lieto dopo una giornata bene spesa. La vita non è per Leonardo un sogno, non ombra fugace. Il sonno è la negazione della vita. « O dormiente, che cosa è sonno? Il sonno ha similitudine colla morte: o perchè non fai adunque tale opra, che, dopo la morte, tu abbi similitudine di perfetto vivo, che vivendo farti col sonno simile ai tristi morti? ».

Quei grandi che, come Leonardo e Goethe, passano sovrani, simili a dei dell'olimpo, per le sfere più alte della povera umanità contristata, senza ruggito e senza tremito, intonando gravi e raccolti le armonie del cielo, appaiono, nel concetto di chi vanta ed esalta solo gli araldi dell'universale dolore, quali solenni egoisti. Sono sempre da noi sì discosti; soffrono sì poco; mostrano di non curare le nostre angosce e i nostri affanni; li vorremmo men divini e più umani. Or Leonardo, che aveva que' suoi begli occhi aperti su tutto, e vedeva come andavano le faccende del mondo, in un secolo di grande corruttela morale, non poteva avere infatti grande amore per gli uomini. Sembravagli l'uomo, questo bel « modello dello mondo », un po'

una belva da serraglio, con più feroci istinti degli altri esseri di natura, con sempre vivo desiderio di dar morte e affanni e fatiche e guerre, di smisurata superbia, d'animo iniquo. Per fuggire dalle insidie de' tristi, i pochi buoni si veggon costretti a ridursi negli « eremi, o in altri lochi solitari ». Nè ci meraviglia se Leonardo, che, come il « grande elefante » delle sue allegorie, aveva per natura « quel che raro negli omini si truova, cioè probità, prudenza e quiete », si sdegnasse una volta a tal punto da augurarsi che s'aprisse la terra, per accogliere l'uomo « nell'alte fessure de'... gran baratri e spelonche ». Tant'amarezza e risentimento per sì crudele e spietato mostro, « indegno di mostrarsi al cielo », chiudeva al fondo un desiderio intenso di rialzare la prostrata dignità umana, riconducendola al cammino della virtù e del vero, al diretto esempio di natura. A nessuno può sfuggire il contenuto altamente morale, la preoccupazione etica, talvolta assorbente, delle sue dottrine; e quel suo ripetere costante essere la virtù pasto vero dell'anima e del corpo, la sola nostra ricchezza, non guardare mai l'amore di virtù cosa vile nè trista, doversi ritenere l'uomo buono naturalmente, desideroso di sapere; quel suo additarci perpetuo, a conforto massimo nei travagli, nei mali stringenti della vita, la conoscenza e l'amore della natura, — venisser pur anche un triste giorno a spengersi i raggi dell'arte, dell'arte divina di Leonardo, si considerassero pur anche vani i tesori di scienza lasciati nell'opera frammentaria, vastissima — gli ammonimenti saggi e continui, prodigati ad ogni occasione, basterebbero perchè

a Leonardo ci inchinassimo, come a beneficatore grandissimo dell'umanità angustiata e sofferente. Che di tratto in tratto sorga poderosa e sincera una voce a gridarci tutta l'immensa, irrimediabile vanità e vacuità delle povere nostre chimere, a scuoterci nel letargo della vita spensierata e godereccia, temprandoci al dolore e al pianto, è un bene; ma non è un male che alcun grande venga ad edificare qualcosa sul crollare delle rovine de' nostri sogni e ameni inganni.

Se Leonardo giungesse proprio a ritenere tutto Dio infuso nella natura, e pronunciasse nel suo vangelo, al pari di Spinoza e di altri molti, un « Deus sive natura », poco a noi può importare. Veramente, nel suo concetto della natura, Leonardo ricorda Goethe. Come Goethe, non trova quel contrasto nella natura reale ed apparente, indicato e supposto da Kant; con Goethe avrebbe potuto dire: « Natur hat weder Kern noch Schale — Alles ist sie mit einem Male » (1). Così, senza soffrire martirio, e portare, dolorosa e grave, per calli di rovi e di spine, la croce di Cristo, internandosi ne' regni di natura, maestra all'arte e ad ogni sapere umano, trascrivendo le dottrine sacre da' suoi sacri libri, trovò tollerabile e serena la vita, degna d'essere vissuta. Anche a chi, per le patite sventure, l'avventurarsi ostinato e temerario nel mare dell'infinito, che nessun orizzonte in nessun lato chiude, e il considerare senza pace nè tregua il misero destino umano, il fardello doglioso che ad ognuno incombe, le reali afflizioni, a cui per necessità dobbiamo soggiacere, chino il capo, si volge ad una concezione fatalmente pessimistica della vita, l'opera e il pensiero di Leonardo possono togliere qualche affanno, possono insegnare almeno a frenare i pungenti e impotenti desideri, a non smarrire la ragione concessaci, vagando per le eterne tenebre, a ritenere come felicità unica, non difficile a conseguire, l'attività costante e tenace nella sfera assegnataci da natura, senza darci tormento di oltrepassarla mai. Se, da uno spiraglio breve, luce può venire nell'errar nostro, luce verrà e pioverà dal lavoro assiduo, non dalla neghittosa e supina rassegnazione.

(1) Mi duole assai di dover toccare qui solo fugacemente le analogie singolarissime del pensiero di Goethe e di Leonardo, che meriterebbero di essere esposte e chiarite in uno studio particolare. « Das schönste Glück des denkenden Menschen », diceva Goethe, « ist, das Erforschliche erforscht zu haben und das Unerforschliche ruhig zu verehren ». Goethe ignorava la più gran parte degli scritti di Leonardo; non ci stupisce quindi se, dopo avere egregiamente discorso dell'osservazione e riproduzione della natura, come l'intendeva il sommo artista, « ihr Inneres in Aeussern vorzustellen », nel suo bel saggio: *Ueber L. d. V. Abendmahl zu Mailand* (se bene o male interpretasse la *Cena* molto si è discusso e ancora si discute; vedi J. STRZYGOWSKI, *Hat Goethe Leonardos Abendmahl richtig gedeutet ?*, « Euphorion », IX, 316 sgg.; leggera variante di quanto aveva esposto nel « Goethe Jahrbuch », del 1896, pp. 138 sgg.), gli sfugge detto, nell'*Antik und Modern*, quanto d'altronde alcuni ancor ripetono oggidì: « Leonardo hatte sich... genau besehen, wirklich müde gedacht ».

APPENDICE

PETRARCA
E LE ARTI FIGURATIVE

Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits (*).

C'est de la « douce France », qui nous a donné l'étude la plus soignée et la plus approfondie sur l'érudition de l'initiateur véritable de la Renaissance, que nous vient ce magnifique volume sur l'action exercée par Pétrarque dans l'art. Le sujet, des plus intéressants sans doute, vient d'être développé d'une façon magistrale et complète par deux savants dont les noms seuls

(*) Recensione dell'opera sontuosa del Principe d'ESSLING e di EUGÈNE MÜNTZ, che reca questo titolo, Paris, 1902. Un vol. in-4° di VIII-291 pp., « accompagné de 21 planches en héliogravure et de 191 gravures dans le texte »; e inserita nella « Gazette des Beaux-Arts », del 1902. Qui la riproduco, nell'originale francese, con pochissime aggiunte, sperando di invogliare altri a riprendere l'attraente soggetto, con l'aiuto degli studi d'arte e petrarcheschi apparsi dal 1902 in pai (Si veda anche la recensione di W. WEISBACH, *Petrarca und die bildende Kunst*, nel « Repertorium f. Kunstwissenschaft », XXVI, 265-287; e la « prolusione » di A. VENTURI, *Il Petrarca e le arti rappresentative*, nel « Fanfulla d. Domenica », 1903, XXV, N. 52).

pouvaient être une garantie de l'excellence de leur ouvrage. Tel qu'il se présente, avec son imposant cortège de planches et de gravures, abordant l'étude du rôle de Pétrarque comme archéologue et esthéticien, les étapes principales du poète en Provence et en Italie, l'iconographie de Pétrarque et de Laure, les peintures, les miniatures, les tapisseries, les vitraux, les marbres, les bronzes, les gravures sur métal et sur bois, tout, enfin, ce que Pétrarque a pu inspirer à la fantaisie des artistes, surtout par ses *Triomphes,* dont la vogue a dépassé de beaucoup les limites de la Renaissance, ce volume, nourri d'investigations solides, nous donne un pendant inestimable aux études iconographiques sur Dante de Volkmann et de Kraus et s'ajoute à merveille à ce que nous possédons de mieux sur Pétrarque poète et savant. C'est à mon grand regret que je dois me borner ici à ne toucher, et bien légèrement, qu'aux points saillants de l'ouvrage.

Pétrarque lui-même, s'il n'avait aucune vocation décidée pour l'art du dessin, s'il peut paraître encore douteux qu'il soit l'auteur des traits de plume, assez élémentaires du reste, que nous rencontrons dans ses manuscrits et qui représentent des rochers ou des chaînes montagneuses, la fontaine de Vaucluse, le « gran sasso » d'où s'échappe le torrent de la Sorgue, avec le héron symbolique sur le côté, — Pétrarque goûtait extrêmement l'art; il sentait, il jugeait les œuvres d'art avec une finesse exquise. Nature éminemment artiste, sa poésie, tous les petits tableaux de son âme, son extrême sollicitude, son raffinement pour la forme, son amour

pour le paysage, sa puissante attraction pour la beauté, ses études d'humanité, sa prédilection pour les livres décorés et enluminés (1), son éloquence cicéronienne elle-même, ses habitudes de vie, la pose qu'il savait se donner à l'occasion, tout, chez lui, sent l'art. Il n'a cependant pas développé dans ses nombreux ouvrages en latin et en langue vulgaire une esthétique de l'art particulière à lui; il ne donne ni des maximes, ni des principes; il n'a point légué à la postérité des réflexions profondes sur les rapports réciproques entre l'art et la nature, sur l'idée du beau dans l'art, qui est « a Dio quasi nepote », comme Dante a su le faire dans son *Convivio* et dans quelques vers gravés pour les siècles dans la *Commedia*; il n'a pas montré, les auteurs de notre ouvrage l'observent justement, « des vues pénétrantes sur la mission éducatrice de l'art ». Nous connaissons fort peu les inspirations que Pétrarque a puisées directement dans les œuvres d'art qui avaient frappé sa vue, et c'est assez vaguement que nous pouvons dire que, dans ses descriptions des symboles, dans ses personnifications et allégories, il a en vue tel ou tel autre modèle de l'antiquité ou de l'art contemporain. Il préférait, contrairement à Léonard, la sculpture à la peinture, bien qu'il avouât à plusieurs reprises le développement tardif et à peine perceptible de la sculpture de son temps. Pourquoi n'a-t-il pas songé à faire place à la figuration allégorique des arts dans ses *Triomphes*? L'exemple admirable de Dante aurait dû le tenter. Dans son poème mélancolique sur les triomphes et les ruines de toutes grandes et petites choses d'ici-bas, où

il tombe parfois dans de longues et arides énumérations de noms de savants et de poètes, pourquoi ne s'est-il pas souvenu des artistes, pas même de Giotto, qui figure pourtant dans l'*Amorosa visione* de Boccaccio ?

On pourrait bien supposer que Pétrarque connut et fréquenta le restaurateur général de la peinture, ami de Dante, puisqu'il assure, dans une lettre à Guido Settimo (*Fam.*, V, 17): « duos ego novi pictores egregios, nec formosos, Jottum Florentinum civem, cuius inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensem ». Qui saura jamais la destinée de cette *Madone*, qu'il lègue dans son testament, « dont la beauté échappait aux ignorants et ravissait les maîtres » ? Les fresques de Giotto avaient sans doute agi sur son imagination. Nos auteurs rappellent un passage de l'*Itinerarium* où il est donné libre cours à l'enthousiasme du poète pour les peintures giottesques au palais royal de Naples; mais ils ne disent guère si les fresques de la basilique inférieure d'Assise, l'apothéose de la Chasteté surtout, ont pu inspirer le poète des *Triomphes*, comme semble le supposer M. Melodia. Peut-être Pétrarque n'a-t-il jamais visité Assise. De ses relations avec les artistes, nulle n'a été vive et intime autant que celle avec Simone Memmi, âme aussi tendre, rêveuse et sensitive que la sienne, toute pénétrée de mysticisme (2). Simone aura bien su idéaliser le portrait de Laure que Pétrarque possédait, et en faire, dans son « alto concetto », une figure rayonnante de beauté céleste. Il aura donné ainsi des ailes à l'imagination du poète. « Quoi de plus insensé ! — c'est ainsi qu'il

se fait reprocher par saint Augustin dans le *Secretum* — non content de l'image vivante de la personne, cause de tous les maux, tu as voulu en posséder une autre de la main d'un peintre illustre pour la porter partout avec toi comme une source éternelle de larmes ! Dans la crainte sans doute qu'elles ne vinssent à tarir, tu as recherché avec soin tout ce qui pouvait les exciter, te souciant fort peu du reste » (*Mon secret*, trad. de Develay, III, p. 139).

C'est vers l'art antique qu'il était entraîné par ses goûts de savant, par son zèle et sa passion d'humaniste. Régler sa vie d'après la vie des grands hommes de l'ancienne Rome, tel a été son but constant. La vue des ruines de Rome, des arcs de triomphe, des statues, des colonnes, des temples, des tombeaux, des inscriptions, l'inspire, réveillant en lui une foule d'idées. Au-dessous de ces débris couvait la grande âme de Rome, âme toujours vivante pour le grand poète; elle n'attendait qu'un moment heureux pour secouer la poussière des siècles et souffler sa vie puissante dans ce corps délabré. Le prince d'Essling et M. Eugène Müntz commencent par Rome le récit des pèlerinages du poète hors d'Avignon et de Vaucluse (3); et c'est un plaisir de lire dans leurs pages l'histoire des impressions successives que le poète archéologue reçut dans la ville éternelle. M. de Nolhac nous renseignait jadis sur la religion des ruines que Pétrarque avait comme personne, sur ses études d'art ancien; d'autres détails viennent d'être ajoutés dans ce somptueux volume, où l'on aurait pu rappeler en-

core l'épître en vers à Paolo Annibaldi, dans laquelle le poète exhorte son ami à restaurer et à sauver les murs vénérables de Rome, mutilés par l'abandon des papes, livrés à la honteuse incurie des habitants; et la confiance que Pétrarque avait dans son « spirto gentil », qui aurait protégé cet amas de ruines: « Tutto quel ch'una ruina involve ¦ Per te spera saldar ogni suo vizio ». Parmi les souvenirs romains parsemés dans ses lettres, nous retrouvons (*Fam.*, XV, 9) celui d'un violent tremblement de terre, qui fit écrouler, en 1349, la basilique de Saint-Paul et l'église de Sainte-Marie d'Ara-Cœli (?) (« Virginis domus supremo colle consistens »), et encore le souvenir d'un coup de foudre funeste, qui abattit le clocher de Saint-Pierre et fondit la cloche célèbre de Boniface VIII. C'est bien Pétrarque qui, le premier peut-être, a compris tout le charme, toute la poésie de cette « campagna » silencieuse et endormie, qui entoure Rome, symbole éloquent des ruines éternelles. Il y promène sa vue avec l'émotion d'un Poussin, d'un Claude Lorrain, d'un Salvator Rosa. « Rien n'égale, dit-il, la beauté des lignes qui en ferment l'horizon, la douce ondulation de ses plaines, les contours gracieux qui vont dégradant peu à peu et à l'infini les montagnes qui l'entourent ».

Un jour peut-être un nouveau Bassermann nous donnera-t-il la surprise d'un travail d'ensemble moins fastidieux que celui de Levati sur les fréquents voyages de Pétrarque en Italie. En attendant, l'ouvrage de nos savants auteurs nous donne quelques détails fort intéressants sur le séjour du poète à Pavie, à Padoue, à

Venise, à Arqua, ailleurs encore (4); et tout y est mis à profit de ce qui a rapport avec l'art. Il n'y a que des lignes insignifiantes qui manquent au tableau. Dans l'épître interminable adressée à Jacopo de Carrara (*Sen.*, XIV, 1), le poète conseille de restaurer les parties croulantes de la ville qui lui était soumise, les rues surtout, malheureusement négligées et gâtées par les chars diaboliques que Erithonius avait inventés. On connaît la belle description de Gênes et de la « Riviera », demeure, assure-t-il, plutôt céleste que terrestre (*Fam.*, XIV, 5). Il admire les palais superbes qui dominent les hauteurs, les édifices de marbre nichés aux pieds des rochers, aussi splendides que les plus séduisantes demeures royales. Mais rien n'a su l'attirer dans sa belle Toscane; c'est à peine s'il lui échappe, dans son poème *Africa*, le mot « pulcherrima » pour désigner Pise. Il n'a point parlé des monuments de Florence, qui inauguraient cette belle et forte architecture, qui devait aboutir aux créations de Brunelleschi. Le poète, qui a le plus aimé l'Italie au moyen âge, avait le cœur serré pour son « bell'ovile », qui ne l'avait guère repoussé comme il avait repoussé Dante. Les souvenirs de Pétrarque en fait d'art, en dehors de l'Italie et de la Provence, sont peu de chose, et nos auteurs ont bien fait peut-être de les négliger. A Aix-la-Chapelle, le poète voit, nous assure-t-il, dans un temple de marbre, le tombeau de Charlemagne, le grand héros légendaire; il traverse Liège et la Flandre sans dire mot de leurs édifices; il se promène jour et nuit dans les rues de Paris, et il nous laisse deviner

ses impressions. A Cologne, ce sont encore les souvenirs de la domination romaine, les monuments de l'antiquité, le « Campidoglio », qui l'attirent; l'art gothique de son temps n'avait que peu d'ascendant sur le premier de nos humanistes; la cathédrale de Cologne le laisse froid. Elle n'est pas encore achevée, dit-il, et ce n'est pas à tort qu'on la prise beaucoup.

Une partie très intéressante de l'ouvrage est consacrée à l'étude des innombrables portraits de Pétrarque et de Laure. L'imagination des différents siècles a idéalisé et défiguré à son caprice; elle a prêté parfois les traits traditionnels de Dante à ceux de Pétrarque. Nous ne doutons guère que les deux portraits de Pétrarque, découverts par M. de Nolhac dans les manuscrits parisiens du *De viris* et du *De rerum memorandarum*, décrits dans la *Gazette* (5), ne soient tout ce que nous possédons de plus authentique, et nous répétons - parfaitement convaincus avec nos auteurs, - qu' « aucun portrait de Laure véritablement digne de foi n'est parvenu jusqu'à nous ». Loisible donc aux admirateurs de Pétrarque de se retracer à leur guise, d'après le *Canzoniere*, la belle aux cheveux d'or et aux sourcils noirs immortalisée par le poète. Puisqu'on nous offre une vue admirable de Vaucluse et de la maison prétendue de Pétrarque et que l'on aborde des questions topographiques (6), on aimerait savoir ce que les auteurs pensent des « dolci colli », le séjour champêtre de Laure, de l'« amorosa reggia » où Madonna prit naissance. Est-ce Caumont, petit bourg à deux lieues d'Avignon, comme le suppose Flamini, qui a évoqué le

témoignage d'un sonnettiste pétrarquisant du XV^e^ siècle, est-ce Avignon lui-même, ou un des faubourgs de la Babylone papale, où le poète, dit-on, aurait eu une maison pour son usage ? On assure que M. G. Bayle, conservateur du musée Calvet d'Avignon, résoudra bientôt la question à l'aide de documents nouveaux. En attendant, une vue de Caumont et des collines charmantes près de Vaucluse aurait pu illustrer le volume (7).

Où les auteurs étalent tout le luxe et l'étendue de leurs connaissances, c'est dans la partie essentielle de l'ouvrage, dans l'étude de l'influence exercée par Pétrarque sur les artistes pendant trois siècles, étude qui est à la fois une excellente contribution à l'histoire de l'art pendant la Renaissance. L'inspiration dantesque a été réellement — on aurait dû l'observer — plus puissante sur les artistes que celle du tendre poète d'amour; et cependant, comment se fait-il que les illustrations exécutées d'après Pétrarque surpassent en valeur moyenne les illustrations d'après Dante ? C'est que la grande âme de Dante était bien plus difficile à comprendre et à saisir que celle de Pétrarque. On n'arrivait qu'avec grand effort aux créations sublimes, aux abstractions vivantes de Dante; on parvenait avec une facilité extrême aux imaginations et aux fantaisies poétiques de Pétrarque. De même que la douceur des rimes de Pétrarque charmait les poètes et les versificateurs et enfantait dans tous les siècles et dans tous les pays une littérature pétrarquesque d'une étonnante fécondité, la force, l'aigreur parfois, des vers de Dante,

éloignait les générations peu viriles des poètes. Le secret de l'art de Dante c'est de tout représenter en mouvement, en action; l'image a des ailes chez lui: l'art de Pétrarque est plus descriptif que dramatique; si les sonnets et toutes les rimes d'amour renferment des tableaux par trop intimes pour l'inspiration des artistes, les *Triomphes* mettaient comme le pinceau ou le burin à la main des peintres et des sculpteurs; ç'aurait été grand dommage de n'en pas profiter. Je ne sais point si les auteurs du *Pétrarque dans l'art* auront fait, comme moi, ces réflexions. L'esprit de Dante a évidemment soufflé dans les créations du plus vigoureux, fougueux et profond artiste de la Renaissance. Ni les *Triomphes*, ni les autres ouvrages de Pétrarque, n'ont inspiré Michel-Ange peintre et sculpteur; la lyrique de ce Titan de l'art est néanmoins toute trempée des vers et des « concetti » du chantre de Laure. — Le hasard aussi, cet aveugle dominateur de la destinée humaine, a pu favoriser tel ou tel autre développement de l'art; et le prince d'Essling et M. Eugène Müntz observent fort à propos (p. 184) que Raphaël, le peintre de la *Dispute* et de l'*École d'Athènes*, et le fastueux Paul Véronèse, auraient pu fort bien s'inspirer du cycle des *Triomphes* de Pétrarque, alors que la peinture se prêtait si docilement aux évocations de l'antiquité (8). Donnerons-nous des lois à cette fille du ciel qui s'appelle l'inspiration ?

Pour des raisons trop faciles à comprendre, le *Canzoniere*, qui a fourni de nombreuses miniatures et enluminures de simple ornementation, n'a inspiré que de

rares illustrations figuratives; deux beaux manuscrits de la Nationale de Paris et de Madrid, un bois de l'édition de Venise de 1513, une bonne illustration de la chanson *Standomi un giorno*, qui est à la Bibliothèque royale de Berlin, et qui a échappé à l'attention de nos auteurs, voilà tout ce que nous connaissons (9). Un exemplaire bien illustré des rimes vulgaires de Pétrarque aurait sans doute enchanté la fleur des femmes de la Renaissance italienne, Isabella d'Este, qui de tout temps a montré un intérêt très vif pour Pétrarque (10). En 1516, elle donnait des prescriptions au miniaturiste Cesare da la Vieze, chargé de copier et d'enluminer un Pétrarque, « facendo conto di dipingere et non di scrivere », comme elle écrit à A. Trotti. Ce travail fut interrompu sans doute après la disgrâce de l'artiste, qu'on avait destitué de son emploi. Ni le *Secretum*, ni l'*Africa* ne paraissent avoir tenté les illustrateurs (11). Le *De Viris* et le *De Remediis* ont eu meilleure fortune; ce dernier traité surtout, morose et ennuyeux, si l'on veut, mais d'une valeur impérieuse pour l'étude psychologique du poète, traduit et répandu bientôt en France, en Espagne et ailleurs, superbement illustré par un artiste de Louis XII (ms. de la Nationale de Paris), a inspiré de belles et originales gravures à Hans Burgkmair ou, ce qui paraît plus probable, à un artiste de son entourage; elles ornent la traduction allemande de 1532, qui eut grand succès (12).

Tandis que Melodia nous fait attendre encore une étude sur la fortune des *Triomphes* de Pétrarque dans les différentes littératures (13), le prince d'Essling et

M. Eugène Müntz nous donnent ici, après un labeur des plus persévérants dans les bibliothèques et les musées de l'Europe entière, une histoire complète et attrayante de la fortune des *Triomphes* dans l'art. Les savants qui les avaient précédés ne connaissaient qu'un nombre très limité d'illustrations; nos auteurs ont réussi à en recueillir plus de cent cinquante; naguère le prince d'Essling nous donnait dans la *Gazette* les prémices de son travail; d'autres indications nous venaient de la part de M. Müntz (*La Bibliofilia,* II). Le thème des triomphes s'entrelaçant en partie avec la donnée des danses macabres, que Seelmann, Vigo, Frimmel et d'autres viennent d'étudier, on conçoit la vogue des allégories de Pétrarque, qui ont défrayé toutes sortes de peintures, miniatures, tapisseries, etc., et laissèrent dans l'art de la Renaissance un sillon assez profond (14).

L'étude de cette œuvre tardive de Pétrarque, œuvre de relâchement parfait, malgré ses beaux vers, qui a cependant ouvert l'imagination des artistes infiniment plus que le poète lui-même ne l'aurait supposé, soulève des problèmes, et il faut être reconnaissant à nos auteurs de les avoir courageusement abordés, bien qu'ils renoncent parfois à établir la filiation de tant d'ouvrages aussi disparates, bien qu'ils négligent la donnée des triomphes et des allégories déjà en vogue avant l'apparition du poème de Pétrarque, notamment celles de Barberino (15), les triomphes imités directement de l'antiquité, les nombreux « Vanti della Fortuna », et qu'ils aient vu par conséquent plus d'imitations du thème esquissé par Pétrarque qu'il n'en fallait réellement. Mais l'information est du reste si abondante et si exacte, qu'on oublie ces petits scrupules de critique, et on promène à son aise et pleins d'enchantement les yeux sur les belles planches qui ornent et illustrent le texte. Voici d'abord les premiers essais d'illustration, des tapisseries et des miniatures du commencement du XV^e^ siècle, qui montrent en germe, dans la figuration de la bonne Renommée surtout, les thèmes qu'on développera plus tard dans des variations infinies (16). Suivent des miniatures d'allure plus libre et d'imagination plus spontanée; on y voit le reflet du mouvement artistique contemporain, l'influence toujours croissante de l'art antique, la prépondérance de quelques épisodes et motifs détachés de l'ensemble de la création pétrarquesque qui ont fait fortune dans le siècle suivant; les peintures de Matteo de' Pasti ont inauguré l'illustration véritable des *Triomphes* (17). D'autres artistes mêlent d'autres thèmes à ceux que Pétrarque offrait; nos auteurs décrivent les panneaux de Gênes de l'école de Botticelli, le *Triomphe de la Chasteté* de la même école, à Turin, quelques peintures de meubles, de « cassoni » (18) conservées en Allemagne et en Angleterre; de précieux panneaux de la collection Gardner, à Boston, sont attribués soit à Piero di Cosimo, soit à Pesellino (19). Voici encore les *Triomphes* à l'oratoire de Sant'Ansano, près de Fiesole, attribués, peut-être à tort, à Botticelli, d'autres à Bologne (par Lorenzo Costa), à Lille, à Londres, et, dernière œuvre de ce cycle, la peinture sur toile destinée au théâtre de Mantoue par Isabelle d'Este, exécutée par

Francesco Mantegna, le fils du grand Mantegna. Des images encore plus exquises nous sont fournies par les miniatures contemporaines, et ce sont des artistes florentins qui en donnent l'initiative. Les bibliothèques de Florence en possèdent une collection d'une richesse incomparable. C'est de la même officine de Toscane que sortirent les superbes manuscrits des *Triomphes* pétrarquesques qui, après bien des vicissitudes, parvinrent aux bibliothèques de Paris et de Madrid. A quel artiste attribuera-t-on l'exécution extrêmement fine et délicate des miniatures du manuscrit n° 548 de la Bibliothèque Nationale de Paris, illustré à Florence par le fameux calligraphe Sinibaldi ? Faut-il vraiment croire que l'illustrateur était un Flamand, comme l'indique certaine relation d'Antoine de Beatis de la fin de 1517 : « On nous montra les *Triomphes* de Pétrarque, historiés d'excellentissimes miniatures de la main du Flamand » ? (20). De la même époque datent les miniatures de deux manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Madrid, qui offrent des variations fort curieuses au thème des *Triomphes*. Elles font songer à l'art de Mantegna. On ne saurait imaginer rien de plus exquis et de plus soigné, surtout dans l'expression des physionomies des femmes et dans les effets de perspective.

Il faudra, bon gré mal gré, renoncer à suivre ici nos auteurs dans les détails qu'ils donnent sur d'autres reproductions et élaborations des fortunées allégories de Pétrarque : les gravures sur métal de l'Albertine de Vienne, du British Museum, les gravures sur bois de

l'édition princeps de 1488, publiée par Bernardino da Novara, celles des éditions de Venise et de Florence (21), les sculptures en ivoire des coffrets de Graz et d'autres bas-reliefs qui en dérivent (devons-nous y reconnaître partout l'influence de Pétrarque ?), les peintures allégoriques de la fin du XV^e^ siècle qui se rattachent plus ou moins aux *Triomphes*.

Le siècle suivant, le siècle des sonnettistes et pétrarquistes par excellence, promettait une floraison nouvelle d'illustrations des *Triomphes* ; mais l'Italie commençait à s'en désintéresser. Le *Combat de l'Amour et de la Chasteté* du Pérugin est d'inspiration tout à fait mythologique, et je ne saurais dire si Luca Signorelli lui-même songea beaucoup au poème de Pétrarque lorsqu'il composa, avec sa fougue habituelle, l'admirable *Triomphe de la Chasteté*. C'est avec les *Triomphes* de Bonifazio Veneziano que la grande peinture de la Renaissance a voulu payer son dernier tribut aux allégories de Pétrarque. Les miniatures italiennes de ce siècle, hormis celles conservées dans deux manuscrits de Madrid et de Cassel, ces dernières surtout d'une finesse extraordinaire, sont bien inférieures aux miniatures du siècle précédent (22). Les sculpteurs s'inspiraient rarement de Pétrarque. En revanche, les xylographes prodiguent leurs inventions ; ils les prodiguent sans aucune originalité et tombent parfois dans le vulgaire. On n'a qu'à feuilleter les éditions des *Triomphes* qui sortaient des presses de Venise pour s'en convaincre. On travaillait mieux et avec plus de conscience pour les Giunta et les Giolito.

La vogue des *Triomphes,* qui s'affaiblissait en Italie, gagnait ailleurs de plus en plus l'imagination des artistes. Tandis que les Italiens s'attachaient aux figures élégantes, aux groupes pittoresques, les Français, remarquent à bon droit nos auteurs, « préfèrent les idées, les emblèmes » ; ils transfigurent souvent le poème au lieu de l'interpréter ; ils y mélent de temps en temps les souvenirs de l'allégorie du *Roman de la Rose,* qui, en pleine Renaissance encore, fascinait les esprits. Ces illustrateurs travaillent dès le début du XVI^e^ siècle, bien après les Italiens, et c'est la peinture sur verre, la peinture en tapisserie, celle en miniature, et non pas les fresques et les tableaux, qui reproduisent en France et dans les Flandres, avec force indépendance, les idées et les images de Pétrarque. Notons le vitrail informe, mais original, de l'église d'Ervy, près de Troyes, les cartons pour tapisseries conservés un peu partout, qui développent avec éclat la donnée primitive, les tapisseries flamandes du Palais royal de Madrid, les éblouissants *Triomphes* du musée de Kensington, tissés à Bruxelles en 1570, comme les auteurs le démontrent, vrai chef-d'œuvre et peut-être l'illustration la plus dramatique du poème de Pétrarque.

Les miniaturistes français et flamands sont aussi brillants et nombreux que les tapissiers. C'est le côté pittoresque qu'ils préfèrent, et c'est pour l'interminable et ennuyeux commentaire d'Illicino qu'ils travaillent d'habitude. La Bibliothèque Nationale de Paris est sans contredit la plus riche en fait de miniatures pétrarquesques du XVI^e^ siècle ; d'autres miniatures, souvent

surchargées d'or et d'ornements, sortent des officines parisiennes pour enrichir les bibliothèques de l'étranger. Nous en trouvons à Vienne, à Saint-Pétersbourg, à Munich, à Francfort et ailleurs. L'inspiration est peu de chose dans ces enluminures ; la prose, et une prose bien banale, envahit et accable la poésie. Seules, les miniatures du manuscrit n° 574 et celles des manuscrits des *Triomphes* de la Bibliothèque de l'Arsenal ont une valeur réelle et savent nous captiver par la fraîcheur et la dignité du style, par l'originalité de la mise en scène. Par exception, un beau manuscrit de l'Arsenal porte le nom de l'enlumineur : Godefroy le Batave.

Cette surabondance de détails rendait inévitables quelques légères omissions. On n'a point rappelé les enluminures françaises qui ornent un précieux manuscrit de la Bibliothèque royale de Berlin ; nos auteurs y trouveront de passables illustrations des *Triomphes* et de la chanson naguère indiquée (23). Les premières gravures sur métal offertes par la France, dès l'année 1514, sont, comme les vénitiennes, dépourvues de toute valeur. Faut-il voir, dans le *Triomphe de la Vierge* de Geoffroy Tory, inséré dans ses Heures, une inspiration directe de Pétrarque ? Nos auteurs l'affirment, et ils auront peut-être raison contre mes doutes. D'excellentes illustrations de Denys Janot parurent dans l'édition en prose des *Triomphes* en 1539 ; d'autres du même Janot, dans le goût de la Renaissance, plus parfaites, décorent les *Triomphes* en rimes françaises. La sculpture décorative, elle aussi, a profité à Rouen, à Caen, de la donnée des *Triomphes* de Pétrarque.

Une excursion hors de France amène nos auteurs dans les Flandres et en Allemagne (24); ils y rencontrent, entre autres illustrations, les estampes quelque peu factices de Martin van Haemskerk, deux belles peintures sur bois de l'école de Holbein, les gravures sur cuivre fort originales de Georg Pencz, le *Char triomphal* bien connu de Dürer, où je n'oserais voir aucune inspiration tirée des *Triomphes* de Pétrarque. Ils traversent à toute vapeur l'Espagne, où ils n'ont point remarqué les pitoyables *Triunfos* que Francisco de Guzman composa en 1565 à l'imitation du poème de Pétrarque, imprimés plusieurs fois avec de nombreuses gravures tout à fait dignes du texte qu'elles prétendent illustrer (25). Enfin, ils reviennent par l'Italie, où ils admirent deux belles et grandes frises du Tempesta, et se retrouvent à Paris avec Sarrazin, l'auteur d'une suite de bas-reliefs en bronze représentant les Triomphes de la Renommée, du Temps, de la Mort et de l'Éternité.

Je crains fort de n'avoir donné aux lecteurs de la *Gazette* qu'une idée bien pâle de la valeur exceptionnelle de ce grand ouvrage, trop coûteux pour qu'il puisse trouver toute la diffusion qu'il mérite. Franchement, si Pétrarque, qui en voulait aux Français plus que de raison, revenait parmi nous, il serait étonné et charmé de la façon noble et généreuse dont les érudits de France, toujours infatigables lorsqu'il s'agit du triomphe de sa renommée, lui ont payé sa mauvaise humeur.

NOTE

(1) Voir, pour les enluminures d'Avignon, LABANDE, *Les manuscrits de la bibliothèque d'Avignon provenant de la libraîrie des papes du XIV^e^ siècle* (« Bulletin historique »), 1914; M. DVOŘAK, *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt* (« Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. a. Kaiserh. », vol. XXII), Wien, 1901.

(2) P. ROSSI, *Simone Martini e Petrarca* (« Bull. Senese di Storia Patria »), 1904, XI, 160 ss.

(3) F. LO PARCO, *Francesco Petrarca allo Studio di Montpellier* (« Rendic. d. R. Accad. d. Lincei », vol. XXIII), Roma, 1915; E. MARSCHAL, *F. Pétrarque à Gand et à Liège* (« Bull. de l'Acad. roy. de Belgique »), 1904.

(4) *Petrarca e la Lombardia* (« Miscellanea di studi storici, e ricerche critico-biografiche racc. p. cura d. Soc. stor. Lombarda »), Milano, 1904. pp. 9-94; deux notes de E. GALLI, *Il soggiorno di F. Petrarca in Milano*, Monza, 1904; *Ville del Petrarca nel Milanese* (« Archivio storico lombardo », 1905); V. ROSSI, *Il Petrarca a Pavia* (« Boll. d. Soc. Pavese di Storia Patria », 1904, scttembre); *Padova in onore di F. Petrarca* (« Miscell. di studi critici ed eruditi »), Padova, 1909; *Treviso, nel sesto Centen. da la nascita di F. Petrarca*, Treviso, 1904; L. ZANUTTO, *Carlo IV di Lussemburgo e F. Petrarca a Udine* (per nozze Dalla Santa-Valsecchi), 1904; G. GEROLA, *Petrarca e Boccaccio nel Trentino*, « Tridentum », 1903; G. PERSICO, *Il Petrarca a Napoli* (« Napoli nobilissima », XIII, 113 ss.).

(5) « Gazette des Beaux-Arts », 3e pér., t. III, p. 162, et t. XXV, p. 292.

(6) Les auteurs auraient pu consulter les *Questioni di geografia petrarchesca* de D'OVIDIO (« Atti dell'Accad. Napol. d. Scienze mor. », XXIII); le livre de J. SAINT-MARTIN, *La Fontaine de Vaucluse* (Paris, 1895); et peut-être aussi une bonne causerie de ZUMBINI sur Valchiusa dans ses *Studi sul Petrarca* (Firenze, 1895, p. 259-284). On aurait même pu rappeler un passage du *De Vita Solitaria* (II), où le poète exprime l'idée d'ériger un temple dans son jardin de Vaucluse : « Ubi, oro, dignius aras fuerint ? quas ego jam pridem, Christum testor, si qua voto facultate affulserit, illic in hortulo meo, qui fontibus imminet ac rupibus subjacet, erigere meditor, non Nymphis, ut Seneca sentiebat, neque ullis fontium fluminumque numinibus, sed Mariae, cujus partus ineffabilis et fœcunda virginitas omnesque Deorum aras ac templa subvertit : oderit ipsa fortassis, ut quod diu jam et, nisi fallor, pie cupio aliquando perficiam ». — On consultera maintenant le beau livre de F. FLAMINI, *Tra Valchiusa ed Avignone. La scena degli amori del Petrarca — Note di topografia petrarchesca*, Torino, 1910 (« Giornale storico d. letteratura italiana », Suppl. n.° 12).

(7) Dans le « Bulletin Italien », I, p. 85 et s., M. MÜNTZ avait déjà fait paraître le fragment *L'Iconographie de la Laure de Pétrarque*, qui aurait gagné sans doute si l'auteur avait pris en considération les études plus récentes de Cesareo et de Sicardi, et encore les articles très sensés de D'OVIDIO, *Madonna Laura*, dans la « Nuova Antologia » (1888, juillet-août), et celui de FLAMINI dans les « Studi di stor. letter. ital. e stran. », Livorno, 1895, p. 75 s.; voir encore D. URBANI, *Opere d'arte relative a F. Petrarca che si conservano in Venezia — Petrarca e l'arte* — dans le vol. *Petrarca a Venezia*, Venezia, 1874, pp. 255 ss. Les recherches topographiques de F. WULFF, *L'Amorosa reggia del Petrarca* (« Riv. d'Italia », IV, 10), ont paru trop tard, je suppose, pour être consultées. Voir, du même, *Petrarca at Vaucluse*, Lund, 1904; LABANDE, *Les souvenirs de Pétrarque et de Laure en Avignon et à Vaucluse* (*Sixième Centenaire de la naissance de Pétrarque*), Avignon, 1904; N. QUARTA, *La casa e i giardini del Petrarca a Valchiusa* (« Atti dell'Accad. d'archeol., lettere e belle arti », vol. XXVI), Napoli, 1907; et le livre de F. FLAMINI, *Tra Valchiusa ed Avignone*, Torino, 1910. — Le côté purement littéraire, avouons-le franchement, est la partie la plus faible de ce magnifique ouvrage. D'abord, les auteurs, qui connaissent l'édition critique des *Triomphes de Pétrarque*, que M. Appel vient d'achever avec une peine infinie, auraient pu se servir d'une édition du *Chansonnier* un peu plus raisonnable que celle citée d'habitude; on s'étonne qu'ils n'aient pas songé aux éditions de Mestica et de Carducci, pour corriger quelques légères inexactitudes dans les vers qu'ils reproduisent. Ils donnent une valeur excessive aux *Mémoires* de l'abbé de Sade; et, en revanche, bien qu'ils sachent s'orienter à merveille dans le labyrinthe de la littérature pétrarquesque, ils oublient quelques travaux d'une réelle valeur, comme ceux de Cesareo. L'étude de BRIZZOLARA sur les rapports entre Pétrarque et Cola di Rienzo (8e vol. des *studi storici* de CRIVELLUCCI) aurait bien servi à nos auteurs (Voir maintenant l'édition critique de l'épistolaire, *Briefwechsel des Cola di Rienzi*, p. K. BURDACH et P. PIUR, Berlin, 1912). Identifiera-t-on sans l'ombre de scrupule le « spirto gentil » avec le tribun romain ? Nous lisons tout au commencement du volume (p. 2) : « Convenevole avait composé, on l'affirme du moins, un long poème latin, plein d'allégorie » ; mais dans l'étude sur Convenevole da' Prato, due à la plume de D'ANCONA (*Studi di letter. ital. d. primi sec.*, Ancona, 1884, p. 131 et s.), on exprime des doutes fort sérieux sur la paternité prétendue de ce poème (Voir maintenant l'étude sur *Convenevole* de G. GIANI, Prato, 1913). Une tendance à rehausser les vertus et à amoindrir les défauts du poète nous a valu, dans la préface, une observation à l'égard de De Sanctis, à laquelle, il faut bien l'avouer, on ne s'attendait guère. Nous avons beau dire, et multiplier non études, nos volumes pétrarquesques, c'est à notre critique si génial que revient l'honneur d'avoir pénétré plus profondément que personne dans l'âme de Pétrarque. Cette âme flottait réellement entre deux mondes; elle était malade, ulcérée · le poète lui-même ne l'a-t-il pas avoué mille fois ? Ses prodiges dans son art, son esprit d'initiative, sa fièvre d'érudition toute moderne, et bien des choses encore,

s'expliquent en partie par cette maladie du génie. Bartoli, qu'on oublie trop souvent, l'avait bien vu. Mais je reviendrai sur cela dans une étude sur la *Malinconia del Petrarca* (« Rivista d'Italia », V, 7). — Sur les rapports entre Pétrarque et Philippe le Vitri (p. 21), voir PIAGET, dans la « Romania », XXVII, 57.

(8) En revanche, M. A. GRONER, *Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt*, Strasbourg, 1905 (pp. 8, 40, 42), exagère l'influence dantesque.

(9) Sur un exemplaire des *Rime*, 1470, richement illustré, conservé à Brescia, voir P. M., *Un qualche contributo artistico della Queriniana di Brescia nel VI centenario...*, Brescia, 1904; une édition du *Canzoniere* de Verona, 1474, ornée de deux « splendide miniature di scuola mantegnesca », est rappelée par E. MOTTA, *Il Petrarca e la Trivulziana*, dans le vol. *F. Petrarca e la Lombardia*, p. 256. On ne trouvera probablement jamais un Pétrarque du XVe siècle que A. Zeno désirait dans une lettre à Fontanini, et qui contenait, paraît-il, « sei bellissime carte di miniature, disegno ed opera originali del Mantegna », et que personne n'a vu. (Voir V. CIAN, *Alla ricerca d'un Petrarca miniato — Spigolature d'erudizione petrarchesca*, dans le vol. *Padova a F. P. nel sesto Centenario dalla nascita*, Padova, 1904).

(10) Comment nos auteurs peuvent-ils assurer que, dans l'esprit de la belle marquise, vers 1505, ne subsistait plus aucun souvenir des *Triomphes* de Pétrarque, alors que son culte pour ce poète favori allait chez elle croissant depuis cette époque? Voir LUZIO-RENIER, *Coltura e relazioni letterarie d'Isabella d'Este* (« Giorn. stor. d. letter. ital. », XXXIII, 29; XXXVII, 216). « Probabilmente miniato dovette essere quel *Canzoniere* che Isabella d'Este commise nel 1506 a Cesare da la Vieze », RENIER, dans le « Giorn. stor. », XLI, 127.

(11) Rappelons une traduction allemande du *De rebus mem.*: *Von allerhandt fürtrefl. handlungen... wirdig dass sie nimmer in vergess gestellt, auch in Teutscher Spraach vor nie gesehen. Jetzunder auss d. Latein inns Teutsch gebracht durch Steph. Vigilium Pacimontanum, vnd mit schönen Figuren gezieret...* Franckfurt, Chr. Egenolffs Erben, 1566, fol.

(12) J'ai sous les yeux l'édition de Francfort, postérieure d'un siècle à peu près à la première. Elle a un autre titre et offre quelques variantes dans le texte et dans la disposition des gravures: *Trostspiegel in Glück und Vnglück — Francisci Petrarchæ dess Weitberhümten Hochgelehrten fürtrefflichen Poeten vnd Oratorn Trostbücher — Von Rath — That — vnd Artzney in Glück vnd Vnglück — Nemblich — wie sich ein jeder verstændiger Mensch halten soll — In seiner Wolfahrt nicht vberheben — Dessgleichen in Vnglück — Widerwertigkeit — Angst und Noth zu trosten wissen...* Getruckt zu Francfurt am Mayn bey Johann Bringers. Anno 1620. C'est en vain que l'on cherche des renseignements sur la destinée et les variantes de cette traduction et d'autres semblables dans l'étude de W. SŒDERHJELM, *Petrarca in der deutschen Dichtung*, Helsingfors, 1886, complétée par H. SOUVAGEOL, *Petrarka in der deutschen Lyrik des 17 Jahrhunderts*, Ansbach, 1911.

(13) Voir, pour la France, quelques notes de G. BERTONI, *Per la fortuna dei Trionfi del Petrarca in Francia*, Modena, 1904.

(14) Voir aussi R. SCHNEIDER, *Le thème des triomphes dans les entrées solennelles en France à la Renaissance*, dans la « Gazette des Beaux-Arts », février, 1913. Rappelons encore les recherches de A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*[2], Torino, 1891, I, 284 ss.

(15) Voir F. EGIDI, *Le miniature dei codici Barberiniani dei « Documenti d'amore »*, « L'Arte », vol. V, Roma, Milano, 1901; A. ZENATTI, *Trionfi d'amore e altre allegorie di Francesco da Barberino*, dans la « Riv. d'Italia », 1901, IV, n. 7, pp. 642 ss.; et à part, Catania, 1902. Voir aussi un article de E. TEICHMANN, *Petrarca und der antike Simbolismus*, dans la « Zeitschrift für christliche Kunst », vol. XVIII, fasc. 2°.

(16) Pour d'autres détails voir J. VON SCHLOSSER, *Ein Veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts* — « Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserh. », XVI, 169.

(17) Sont-elles vraiment de Matteo de' Pasti? P. MAZZONI, *Il numero 1308 della R. Galleria degli Uffizi* (per nozze D'Ancona-Cardoso), Firenze, 1904, paraît en douter.

(18) Voir P. SCHUBRING, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance...*, Leipzig, 1915.

(19) Voir W. WEISBACH, *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance*, Berlin, 1901; A. VENTURI, *La pittura del Quattrocento* (VII vol. de la *Storia dell'arte italiana*), Milano, 1911.

(20) Voir L. DELISLE, *Note sur un manuscrit des poésies de Pétrarque* (« Bibl. de l'École des Chartes », LXI, 455), qui a échappé à l'attention de nos savants auteurs.

(21) Sur l'édition des *Trionfi* de Pier PACINI (1499) à la Bibl. Nat. de Florence, voir D. CIAMPOLI, *Un'edizione rarissima de' Trionfi*, « La Bibliofilia », V. 211 ss. — Quant aux Triomphes du Château Colloredo, que V. FONTANA, *F. Petrarca in Udine*, « La Biblioteca d. Scuole italiane », X, N. 14, attribue à Mantegna, il s'agit d'une illustration bien faible d'un disciple du grand artiste.

(22) Voir P. D'ANCONA, *La miniatura fiorentina (secoli XI-XVI)*, Firenze, 1914, pp. 150 ss.; pp. 410 ss.; 504 ss. (N. 147 ss.).

(23) Elles sont reproduites en partie dans une publication somptueuse de H. VARNHAGEN, *Ueber die Miniaturen in vier franzoesischen Handschriften des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts*, Erlangen, 1894.

(24) Voir H. RÖTTINGER, *Hans Weiditz, der Petrarkameister* (*Studien z. deutschen Kunstgeschichte*, 50), Strasbourg, 1904.

(25) J'en donne ici le titre par simple curiosité: *Triunfos morales de Francisco de Guzman dirigidos al felicisimo Rey Don Felipe II deste nombre, nuestro Señor*, Alcalá de Henares, 1565. Avec 24 gravures. Nous y trouvons le Triomphe de la Prudence, de la Justice, de la Renommée, etc. D'autres éditions parurent à Séville en 1575 et 1581, à Medina del Campo en 1587. Les *Triomphes*, bien connus de CAMOENS, auraient inspiré les *Triunfos divinos* de LOPE DE VEGA. Voir A. FARINELLI, *Sulla fortuna del Petrarca in Ispagna nel Quattrocento* (« Giornale stor. d. letter. italiana », volume XLIV, Torino, 1904).

INDICE

AVVERTENZA . . . . . *Pag.* VII

Michelangelo poeta . . . . . » 1

L'intimo soliloquio di Michelangelo non inteso dalle turbe — L'opera in versi ridotta a pochi frammenti — Parte caduca del Canzoniere michelangiolesco — Motivi tradizionali e reminiscenze d'altri poeti — Petrarca e Dante — « L'amor mi prende e la beltà mi lega » — Misteri delle rime d'amore — Lotta tragica tra senso ed anima — L' « insatiabil foco » che consuma e il martirio eterno dell'artista poeta — Riflessioni sulla natura e gli effetti d'amore — La metafisica platonica — L'idea della beltà eterna — Lettere e rime al Cavalieri — Vittoria Colonna — Il Nume benefico che guida « per la strada erta e lunga » — Religiosità intensa di Michelangelo — Pessimismo temperato da una ferma credenza — Fiere rivolte contro il mercanteggiare di Cristo — L'assorbimento in Dio — L'intensa vita nella solitudine — La notte amata ed esaltata — « Allegrezza » distrutta dalla « Malinconia » — Ombre tristi che tutto recingono — La natura negletta; l'uomo posto al centro della creazione — La vita esteriore toccata appena nel Canzoniere michelangiolesco — L'anima idillica e la grande anima eroica — Pace sospirata sulle alture di Spoleto — Povertà di accenti patriottici — Nessuna ribellione, ma fiera dignità — Le invettive contro Pistoia — « Convien ch'ogni riverso si sopporti » — Realismo e simbolismo — Le ardite personificazioni dell'astratto — La fitta boscaglia delle allegorie e dei simboli — Maschia energia del verso, aspro, tormentato, roccioso e duro — Nuova manifestazione dello spirito di Dante nelle Rime di Michelangelo.

Michelangelo e Dante (L'ISPIRAZIONE DANTESCA NELLE OPERE DI MICHELANGELO). — *Studi e cultura di Michelangelo — Gli antichi — Dante — Il platonismo — L'anima eroica e piagata dell'artista* . . . . . *Pag.* 53

Difficoltà di accedere alla sfera solitaria dell'artista titano — Mistero che involge tutte le creature plasmate da Michelangelo — La palestra de' critici aperta entro gli alti silenzi dei mausolei e delle tombe — I moderni scovritori di enigmi e scioglitori di indovinelli — Paralleli fra Dante e Michelangelo dal '500 in poi — L'affinità intima de' due spiriti veduta dal Foscolo — Mania insistente de' critici germanici di vedere dovunque nell'opera di Michelangelo un'illustrazione della « Commedia » dantesca — Il nuovissimo esegeta Karl Borinski e l'opera sua sugli enigmi michelangioleschi — La presunzione sua, il suo vastissimo sapere e la sua demenza fatale — Il poeta o mentore letterato posto continuamente a fianco all'artista creatore — Soppressione inesorabile della visione plastica iniziale — L'assorbimento, in Michelangelo, nel sogno intenso dell'anima propria — Indipendenza dai modelli vantati — Gli antichi studiati, ammirati e traditi nelle opere — Isolamento di Michelangelo nella creazione solitaria — Grazia e sorriso della gioventù nelle prime opere e negli schizzi — Serenità che si perde coll'acuirsi della tragedia interiore — Tripudio soppresso anche nei bimbi, tutti serî, nati al dolore — Le donne plasmate per la milizia e il martirio della vita — Distacco dalla gioventù dopo il soggiorno a Roma — La « Pietà » — Lettori e ammiratori della « Commedia » nel '500 — Le illustrazioni dantesche del Signorelli nella cappella di Orvieto — Divagazioni del Botticelli — Leggenda di una illustrazione della « Commedia » compiuta da Michelangelo — Vaghe testimonianze di uno studio continuo che Michelangelo fece dell'opera di Dante — Il commento preferito del Landino — Fantasticherie dei « Dialoghi » del Giannotti — I due sonetti michelangioleschi su Dante — Immagini e concetti derivati da Dante nel Canzoniere dell'artista poeta — L'accordo spirituale con Dante — I convegni, le dispute e gli scritti dei Neoplatonici — La teologia platonica ficiniana e l' « Heptaplus » di Pico della Mirandola — Spiritualizzazioni de' Platonici nelle Rime di Michelangelo — Dante considerato come « filosofo » dell'idea platonica — La preesistenza delle anime; la bellezza passata per gli occhi al cuore; l'ascendere con le « ale senza piume » — Le « Quaestiones » e i « Dialoghi » del Landino — Michelangelo e Leon Battista Alberti — Moto come espressione di bellezza; architettura di corpi umani — Ripugnanza in Michelangelo per ogni discussione sulla natura dell'arte — Critica michelangiolesca spezzata e frammentaria — I « Dialoghi » di Francisco de Hollanda — L'unità inscindibile dell'arte — Prima tumultuaria manifestazione del fantasma interiore — L'enigma degli abbozzi — I « modelli » che anticipano la creazione definitiva — Corpi plasmati a somiglianza dell'anima — Tragiche e austere figure ingigantite per istinto di natura — L'uomo concepito come lottatore e gladiatore — Fermezza e sicuro dominio in Dante; fremiti in Michelangelo, ferito da un nulla — Aneliti alle armonie eccelse fra perpetue disarmonie — Realtà sollevata a simbolo — Stirpe eroica, che mostra nel viso « lo color del core » — Il mondo interiore che soggioga e avvince — La natura trasfigurata — Il reale trasfuso nell'ideale dell'artista, corrente all'eterna vita — L'anelito verso l'infinito in ogni cosa finita — Travaglio e dolore e triste soliloquio dell'anima — Bruschezza e violenza che ricordano Dante — La giocondità bandita dovunque — Austerità michelangiolesca superiore a quella di Dante — Tendenze medievali e l'ideale antico — Le fonti di vita sgorgate dal dolore — L'artista popola a preferenza le magioni silenziose della morte — L'implacabile dissidio e l'affannoso tremito della creazione — Distacco dall'invitta e fermissima coscienza di Dante — La divina calma del poeta — I « Prigioni » e la tragica, titanica lotta dell'artista — La tendenza naturale ad ingigantire — L'arte corporea gettata da Dio all'uomo tutto spirito — Il colloquio con l'eterno — Atleta del martirio, non della pugna — Il delirio di morte nel possente suscitatore e creatore di vita — Determinatezza del suo mondo e plasticità somma della concezione.

Gli schizzi . . . . . *Pag.* 133

Meccanico procedimento del critico scovritore degli enigmi — I soggetti svolti dall'antichità classica tutti ritrovati nella « Commedia » — Il « Davide » e l'ispirazione dantesca — « Ippolito e Fedra » — « Tifeo » — Il mito di Ercole e la lotta con Anteo e con Caco — La caduta di Fetonte — Il disegno di Ganimede — Leda e il cigno — Apollo e Marsia — L'impronta dantesca nelle prime statue di Michelangelo — Belacqua — L'orgia baccantica de' Tebani — Il bassorilievo dei Centauri — Teseo sostituito ad Ercole — Bruto — Il cartone della guerra di Pisa — I « Sagittari », bersaglio degli Dei — Mercurio e l'erma dei tiratori — Apollo e Briareo — La lotta dei giganti cogli Dei — « Il sogno della vita » — La gravità biblica di Dante e la fiera austerità dell'artista — « Mors ultima linea rerum » — Le tombe ideate entro il regno delle tenebre e del dolore — L'artista preoccupato appena della storia, degli uomini e delle cose del suo tempo — Unica realtà l'interiore — « Beata l'alma ove non corre tempo » — Avversione per il ritratto — Arte fatta per necessità simbolica — Michelangelo lontano da ogni astrazione dogmatica — Aspetto fatalistico dei suoi eroi — Michelangelo concepito quale Parsifal wagneriano — Michelangelo e Savonarola — I Salmi e la Bibbia.

La volta della Sistina . . . . . *Pag.* 156

La commedia umana e divina della volta — L'alito di tempesta che vi trascorre — Giudizio ed ira di Dio nella sua creazione — L'angoscia della nuova natura umana — La Chiesa tradita — Il nuovo commento michelangiolesco alla « ebraica verità » — Fatalità della rivelazione divina — L'unità dell'organismo vivente della volta — Gli immaginati riflessi del dramma di Dante — La teosofia ficiniana venuta in soccorso a Dante — Le interpretazioni nuove, funambolesche, aggiunte a quelle antiche — Dante, i Salmisti e la nuova Apocalisse — I profeti — Zaccaria e Gioele — Isaia — Geremia — Ezechiele — Daniele — Le Sibille michelangiolesche e le Sibille tradizionali — Incontentabilità dell'artista specchiata

negli abbozzi — Le Sibille escluse dal dramma di Dante — La sentenza, perduta « nelle foglie lievi », ritrovata dal nuovo esegeta — La Delfica — La luce nuova vibrata entro la « Genesi » biblica — L'ispirazione ritrovata nell' « Heptaplus » di Pico e nel commento platonico del Landino alla « Commedia » — Il Dio di Dante e di Michelangelo — La pluralità di Dio significante la continuità del suo operare — La creazione dell'uomo — La donna peccatrice — L'albero della vita — Il Paradiso terrestre di Michelangelo — Il sentimento della natura — La natura spiritualizzata, come il corpo umano — Le prediche del Savonarola sul diluvio e il Noè di Michelangelo — Lo spirito di Dante nei quadri d'angolo della soffitta — Aman — Giuditta — Davide — Il « Serpente di bronzo » — Gli schizzi che preludiano al dramma delle serpi — Punizione e torture di Vanni Fucci e di Capaneo e la presunta illustrazione del canto dantesco delle serpi — I medaglioni dell'affresco — G'intarsi di Dio nelle cornici del Purgatorio dantesco (X-XII) ritrovati e rifatti — Visione fantastica del « carro d'Elia », di Assalonne, di Jefte od Agamennone, di Saul, di Roboamo, di Sennacherib, degli Assiri messi in fuga, di Traiano e della vedovella, di Provenzan Salvani — Folle ragionamento critico che sciupa la fervenza dell'anima di Michelangelo — L'oro dei medaglioni, i putti che sorreggono la volta e le ghirlande fiorite di Dante — Il coro sinfonico alla gioia immaginato dal nuovo interprete — Le madri e i bimbi delle lunette circolari — Il piccolo mondo tragico dolorante accanto al mondo eroico — Fantasie dei nuovi interpreti — Il preteso Limbo di Michelangelo — Altri raffronti frenetici con Dante — I regni d'Israele usurpati dalle stirpi antiche fiorentine e dagli antenati di Dante — Scene dantesche della vita infantile, immagini e similitudini illustrate da Michelangelo — Nuova figurazione dell'Ezechiele dantesco — Dante ritratto da Michelangelo, spettatore della sua « Commedia » rinnovata — Il trisavolo del poeta — Rinnovato elogio di Cacciaguida alla Firenze antica — Il bisavolo di Dante — I semplici opposti ai corrotti — Cianghella e Lapo Salterello — La lunetta di « Roboam » e il seguito delle memorie dell'avolo di Dante — Gli antenati di Cristo confusi con gli

antenati di Dante — La lunetta « Achim-Eliud » e Dante, ritratto nella sua prima infanzia — Dante trasmutato nel piccolo Anselmo, il figlio di Ugolino — La donna del triangolo — « Salomone » e il manto raccorciato — Il memento di Fetonte nel semicerchio « Azor-Sadoch ».

Le tombe . . . . . *Pag.* 217

L'opera di Michelangelo tra i sepolcri e le tombe — Il corteo degli eroi raccolto all'ara sacra della morte — Il « Memento mori » dell'artista titano — La tomba di papa Giulio — Idea di un sepolcro di Dante — Il Mosè di Michelangelo e il Mosè dantesco — Ancora le idee platoniche e la contemplazione de' discorsi Camaldolensi — Lia e Rachele — La vita attiva e la contemplativa — I « Prigioni » — Le tombe in San Lorenzo — Sintesi dell'opera michelangiolesca improntata alla maggior tristezza e al dolor maggiore — Il primo complicatissimo disegno di queste tombe e l'eliminazione successiva impostasi all'artista nelle due tombe dei duchi — Il potere della dea Fortuna; la vendetta del rapido disparire — L'enigma delle tombe spiegato con l'aiuto di Platone e dei Platonici — I discorsi socratici di Lorenzo e di Giuliano esposti dal Landino — I quaresimali del Savonarola — L'« Altercazione » di Lorenzo — Il sollevamento spirituale dalla terra al Cielo — Azione e contemplazione — Il mondo platonico inferiore contrapposto al mondo platonico delle alte sfere — I « Fiumi » — Dante e i bassorilievi delle tombe nell'abbozzo di Monaco — La pianta simbolica dello sfondo — Ricomparsa di Bonagiunta — La cosmologia de' Platonici; le idee del tempo; le teorie astrologiche e i simboli e le allegorie di Michelangelo — Luce infusa entro le ombre della Notte — L'ombra di Stazio e l'inno alla Notte del Boccaccio — La Notte plasmata da Michelangelo — Il Giorno che grava sulle tombe — L'Aurora e il Crepuscolo, custodi del « Pensieroso » — « La concubina di Titone antico » — Le maschere e i visacci — Le assurde fantasie « dantesche » del Brockhaus — La « Commedia » palestra di esercizi per gli studi esegetici.

Il Giudizio . . . . . *Pag.* 240

Il « Giudizio », dramma vissuto e sofferto nell'anima dell'artista — La « vendetta » gridata da Dante — Il « Dies irae, dies illa » michelangiolesco — L'eterno giudizio e l'eterna minaccia — Le alte e le basse sfere ricongiunte — Il sovrannaturale fatto natura — Il trionfo del nudo — Il prodigio della creazione concentrato nella creazione dell'uomo — Mescolanza di cielo e di terra, di paradiso e d'inferno — Spente le luci di Dio e spenta ogni stella — Il Paradiso terrestre tramutato in deserto pietroso — Ovunque è il segno del dolore — L'inesorabilità della giustizia divina — Sdegno veemente del giudice, che fulmina la sua creazione — La concezione primitiva, più mite — Il Dio della volta e il Cristo del « Giudizio » e degli affreschi della cappella Paolina — Tensione acuita fino allo spasimo — La forza spirituale trasfusa nel vigore della materia — Concezione di un sol getto, stretta ad un sol centro di luce, concentratissima — L'ispirazione tratta dalla Bibbia e dalla tragedia dantesca — Suggestione probabile del Savonarola — Originalità e indipendenza della fantasia creatrice di Michelangelo — Gli eroi della « Commedia » e gli eroi del « Giudizio » — La plasticità dell'arte di Dante e il possente rilievo della parola del poeta, congeniale a Michelangelo — Gli abbozzi danteschi — Fantasia di Dante, accesa per il grande, il sublime e l'eroico — I colossi ricreati e caratterizzati con un cenno — I peccatori di Michelangelo — Giganti nell'Olimpo pagano offensori di Cristo — Grande distacco tra i mezzi concessi alla poesia di Dante e alla pittura di Michelangelo, e diversità inevitabile del loro mondo — Michelangelo interprete della sua commedia, non della « Commedia » di Dante — Terra e cielo, Dio e demonio su una sola scena di vita e d'azione — Nei moti del corpo è impresso il destino dell'anima — I peccatori maggiori disposti su di una linea orizzontale — L'ira di Dio estesa alla sfera degli eletti — Spiriti attivi mescolati ai contemplativi — Le dottrine etiche dantesche non possono preoccupare l'artista — Fascino che su di lui esercitava l'Empireo di Dante, che concedeva all'anima la completa forma, l'immagine sco-

perta della sua individualità — La terra penetrata nel cielo — Il giro mistico della gran rosa — Disposizione dei beati nel Paradiso michelangiolesco — L'immagine della Passione sofferta da Cristo — Gli eroi del Vecchio e del Nuovo Testamento non disgiunti — Gli eletti di Dante rintracciati dagli scovritori di enigmi — I martiri — San Pietro — Adamo — Eva — San Benedetto — Mosè — Nessuna intercessione o virtù della grazia nel nuovo giudizio — Beatrice svelata e glorificata — Rachele e Lucia — La Niobe-Beatrice e il bel volto di Anna — I due semicerchi all'alto dell'affresco — Gli eroi del sacrificio posti di fronte al loro Redentore — San Bartolomeo e San Lorenzo — Da testimoni i martiri si fanno giudici — San Sebastiano — Il martirio di Santo Stefano omesso da Michelangelo — Gli angeli, spronati dall'ira di Dio, trascorrenti gli spazi, destinati alla lotta — I versi di Dante e i consigli dell'Apocalisse — Ripetuta lotta tra angelo e demonio — Il Buonconte di Dante — Le anime dei risorti, moventi al cielo, senz'ali, spinte dalle « piume del gran disio » — Michelangelo indubbiamente sedotto dalla concezione dantesca — Il grande affresco del Signorelli — Il dramma della grande salita e la pretesa corda di Gerione — L'orazione come scala al cielo — Forese — La visione dei morti risorti, la visione di Dante e la parola profetica di Ezechiele — Le tombe di Arles e di Pola — L'infuriare dei demoni nel « Giudizio » — La natura umana sempre profondamente impressa — Umore soppresso; nessun riso in Michelangelo — Il riso di Dante — I demoni attivi nella bolgia dei barattieri — I demoni attorno alla barca michelangiolesca di Caronte — Il preteso barattiere lucchese — I demoni della gran grotta identificati coi demoni di Malebolge — Caronte e Minosse — Il goloso tirato in giù dal naviglio di Caronte — L'ordinamento morale dell'inferno dantesco ritrovato dai nuovi interpreti nel « Giudizio » — L'inferno interiore vagheggiato dall'artista titano e le esigenze dell'arte sua che impongono una scelta determinata — L'ordine dantesco invertito — Psicologia borinskiana applicata al « Giudizio » — Lucifero e Giuda — La tenebrosa babilonia delle interpretazioni — Rappresentanti della frode, dell'avarizia, della simonia, della gola, dell'ira, della

lussuria — La vita nuova dei dannati di Dante — Paolo e Francesca; Niccolò III; Catalano e Loderingo; Vanni Fucci; Maometto; Bocca degli Abati; il conte Ugolino — Dante ritratto e posto di fronte alla sua « Commedia » rinnovata — L'effigie di Dante nelle figurazioni del « Giudizio » — Virgilio e Dante tra gli scheggioni della grotta del « Giudizio » — Presunzione folle dei critici — Lasciamo i misteri rimaner misteri.

La natura nel pensiero e nell'arte di Leonardo da Vinci . . . . . *Pag.* 297

La selva dei manoscritti leonardeschi — Le opere date in luce e le indagini critiche su Leonardo — Vangelo di natura che spinge alla continua investigazione — « Sentimento » della natura nei precursori del Rousseau — Il Poliziano e l'Alberti — La facoltà affettiva in Leonardo — Godimento ingenuo della « naturale bellezza del mondo » — Il paesaggio nei dipinti — Intelletto, fantasia e cuore in perpetua armonia — Il senso ritenuto « offiziale dell'anima » — Necessità per l'artista di una visione esatta e completa — L'occhio di Leonardo — Il disegno spiraglio all'arte — Minuta e pazientissima osservazione di tutti i fenomeni esteriori — La « stupenda necessità » della natura che ha Dio in sè — L'affannosa ricerca del vero in Leonardo — I continui discorsi e le idee dei contemporanei, assimilate e rielaborate — Cognizione che rampolla dal dubbio — L'esperimento e le scienze matematiche — Intuizioni e scoperte leonardesche — Il dirittissimo cammino di natura, madre pia e benigna che a tutto provvede — « Fatti discepolo della natura e guarirai d'ogni stoltizia » — L'esperienza posta nel cuore della natura e quindi infallibile, madre delle scienze e delle arti — Opera vastissima di Leonardo, tutta a frammenti — Curiosità inaudita per le cose più disparate — Gli zibaldoni leonardeschi caotici solo in apparenza — Osservazioni sulla natura del linguaggio — Gl'inni alla scienza e alla natura divina — Le peregrinazioni di Leonardo — Fantasia che anima e trasfigura il vero dimostrabile e matematico — Gite in Francia e in Italia — Le esperienze

idrauliche, i fenomeni di natura osservati — Scienza che assorbe — Il mare e le Alpi — L'ascensione misteriosa al Monte Rosa — Idea di un'opera « Di mondo ed acque » — Precetti dettati al pittore, suggeriti dall'esperienza — Immaginose descrizioni dei fenomeni tellurici — Vita dei fiumi, delle roccie, delle nubi — Dal particolare la mente di Leonardo assurge all'universale — L'anima dell'artista che s'addentra nell'anima della natura — L'arte declina quando non segue natura, unica sua maestra — Il « buon naturale » di Leonardo, tacciato di scarsità di lettere — Il bello considerato come diretta emanazione della verità — Scienza indissolubilmente congiunta all'arte — L'anima dell'artista giammai smentita nelle note e nei pensieri su tutte le scienze naturali — Lo studio della natura è corona suprema dell'arte — Capricci di artista che frantumano l'opera dello scienziato — Amore sconfinato per l'arte prediletta, la « meravigliosa scienza » — Privilegi accordati alla pittura sulle arti sorelle — L'arte, « a Dio quasi nepote », nel concetto di Dante e di Leonardo — Necessità di addentrarsi nella vita interiore — Incontentabilità dell'artista psicologo — Riproduzione tentata d'ogni minuzia e secreto della natura — Il corpo è moto potenziato — Ricerchi l'artista la prontezza e istantaneità dell'atto naturale — L'armonia e la grazia dell'arte leonardesca — Misteri dell'anima espressi nei lineamenti del viso — L'infinita pazienza e la « tardità » di Leonardo — Mozart e Leonardo — Serenità e compostezza ellenica, ma nessun entusiasmo per il mondo ellenico — Le selezioni imposte all'artista — Originalità e finezza dei paesaggi leonardeschi — L'individualizzazione del paesaggio operata da Leonardo e da Dürer — L'anatomia del regno vegetale — I « tristissimi paesi » del Botticelli — Scene idilliche, bufere e diluvio descritti da Leonardo — Le roccie e le grotte leonardesche — L'armonia fra sentimento interno e scena esteriore, prodotta dall'intima convivenza con la natura — La natura alpestre e anfrattuosa opposta all'ampio paesaggio umbro — Romanticismo di Leonardo — Fallacia delle nostre povere distinzioni e classificazioni — Contrasti voluti e bizzarria dell'artista — Incoerenze inevitabili del pensiero — Idea di un anteposto al senso in Leonardo sensista — Oscillazioni

fra terra e cielo, materia e spirito — Consigli dell'artista di destare l'ingegno « nelle cose confuse » — Passioni e misteri supposti nel cuore di Leonardo — Placide osservazioni della luna ed esaltazione del sole, da cui « tutte l'anime discendono » — Il pensiero di Leonardo specchiato nella prosa cristallina — Ricordi di Dante — Figurazione del diluvio — Voli fantastici ed effusioni liriche dell'artista poeta — Concisione e concretezza che ricorda a volte il denso stile di Dante — Le similitudini naturali e vive — Le favole e le allegorie — Simboli della vita tratti dal mondo vegetale ed animale — Le lagrime che spande natura a beneficio degli uomini — Scarsissime accuse alle contraddizioni inevitabili della natura — Fiducia illimitata nella natura, che tutto provvede in bene e aiuta i vivi — Leonardo e Leopardi — Il dolore concepito da Leonardo come « salvamento dello strumento » — La morte è condizione di vita — Stoltizia di chi presume correggere, drizzare e completare la natura — Il cibarsi l'uno dell'altro di molti animali La solitudine compagna e guida del genio — Raccoglimento di Leonardo negli scritti e nei disegni — Ama Leonardo la notte, come Michelangelo — La malinconia dell'uomo forte e sereno — I rovesci di fortuna che gli toccano — « Iddio ci vende tutti li beni » — Tranquillità dell'anima nell'irrequietudine del pensiero — Limiti imposti da natura all'investigazione e all'esperienza — Il mondo chiuso del trascendentale — Leonardo s'arresta alla soglia del mistero — Rifugge dall'infinito, che ritiene fuori della mente umana — Le definizioni dell'anima e la scienza de' frati — L'eresia di Leonardo e l'inno sollevato alla « mirabile giustizia » del « Primo Motore » — Il piacere alla vita e la bellezza del mondo — Rinascita vagheggiata dell'uomo, docile all'esempio diretto di natura — Leonardo e Goethe — Il vangelo del lavoro, conforto alla concezione pessimistica della vita.

APPENDICE

Petrarca e le arti figurative (*recensione a un'opera del Principe d'Essling e di Eugène Müntz*) . *Pag.* 421

COLUMBIA UNIVERSITY
0032214456

JUN 14 1941